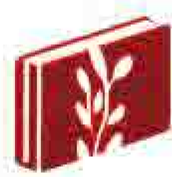


何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

# 艺术批评史

〔意〕廖内洛·文杜里　著
邵宏　译



商务印书馆
创于1897　The Commercial Press



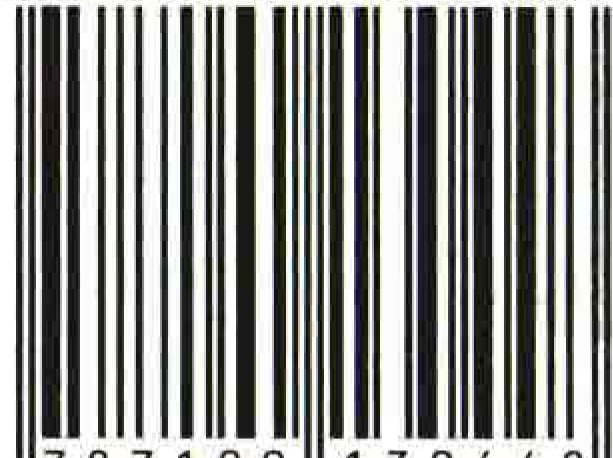
何香凝美术馆·艺术史名著译丛

本书为英语世界第一部艺术批评史，旨在为读者提供通过对艺术批评的历史体验而理解艺术的坚实基础。

全书共十四章，分别讲述了古希腊罗马的艺术批评、中世纪尤其是中世纪末意大利的艺术批评、意大利文艺复兴时期的艺术批评，以及在意大利和法国占主导的巴洛克时期的艺术批评；讨论了新古典主义艺术批评和浪漫主义艺术批评的起源；考察了十九世纪初德国理想主义哲学如何试图创造一种综合新古典主义与浪漫主义的艺术批评；详述了整个十九世纪和二十世纪初，德国和意大利的文献学家、考古学家和鉴赏家如何影响艺术批评，以及十九世纪中叶法国兴起的关于现代绘画的卓越批评；探讨了十九世纪下半叶几位德国批评家如何试图在理想主义或实证主义美学之外给自己提供一个判断准则，以创造有关纯粹可视性的理论；最后讨论了现代艺术的起源及其后续影响。

本书不仅全面回顾了自古希腊罗马以来的艺术批评史，同时还为专业艺术史家、批评家乃至普通艺术爱好者提供了理解现代艺术和现代艺术思想的有效方式。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史
ISBN 978-7-100-13044-8



定价：72.00 元



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中 主编

# 艺术批评史

〔意〕廖内洛·文杜里 著

邵 宏 译

商务印书馆
The Commercial Press

2017年·北京

**图书在版编目（CIP）数据**

艺术批评史 /（意）廖内洛·文杜里著；邵宏译. — 北京：商务印书馆, 2017
（艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 13044 - 8

Ⅰ. ①艺…　Ⅱ. ①廖…　②邵…　Ⅲ. ①艺术评论 — 艺术史 — 西方国家　Ⅳ. ①J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第044847号



**艺 术 批 评 史**

〔意〕廖内洛·文杜里　著

邵　宏　译

商 务 印 书 馆 出 版
（北京王府井大街36号　邮政编码 100710）
商 务 印 书 馆 发 行
山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 13044 - 8

2017年4月第1版　　开本 670×970　1/16
2017年4月第1次印刷　　印张 20¾

定价：72.00元

# 总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为*appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书迻译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。(《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页)

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*](1827—1832)可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了·《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr](1785—1843)也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

谨以此译本
献给

挚友
黄专教授
（1958—2016）

# 中译者前言

在我于1999年5月调入暨南大学中文系讲授“西方文论”和“美术鉴赏”两门本科课程，及研究生的课程“专业英语”时，我的硕士导师、时已74岁高龄的迟轲先生让我有空时帮他从头到尾校译一遍他1983年便译毕的《西方艺术批评史》（海南人民出版社，1987年）。可我从1997年直到2005年都一直忙于功课而无暇顾及此事；倒是在2005年将该书推荐给江苏教育出版社而使其得以再版，让已80岁的恩师了却了一桩心事。

2013年11月，黄专教授策划了“艺术史名著译丛”的项目，他希望我重译这部书并将其置于首批书目之列。我知道，他讲授“中国美术史学史”课程十余年，特别想编写一部中国美术史学史，而文杜里的这部名著又是他的案头书之一。他还与我交流过有关迟师时代的译语与我们时代的译语之间三十多年跨度所产生的歧义问题。由此我主要对照迟师的译本重译，尤为注意译语的时代差异；所以这部书实际上是专为黄专教授翻译的，而校译者应该是迟轲先生。

我曾于1983年随华中师范大学李定堃教授学过一学期的翻译课程；李先生让我确立了“每个词在新的上下文中即为生词”的观念。1984年，我在迟师的安排下又随暨南大学陈垣光教授（翁显良先生的高足）做了一个学期的英译汉练习；陈先生让我懂得了“目的语（汉语）中的每一词都必须有出发语（英语）的依据”这一技术要求。1998年，中国社会科学院外国文学研究所赵一凡教授给我们博士生讲授了一学期的“译介学”，他布置给我的作业

是汉译出丹尼尔·贝尔［Daniel Bell］的名篇“The End of Ideology in the West”；赵先生让我意识到译文要尽可能反映出原作者的文采与文气。这三点体会也就成了我多年来译书的指导原则。

此译本依据迟师给我复印的Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. Charles Marriot, new, revised edition (New York: E. P. Dutton & Company, Inc., 1964) 译出；并对照如下四个版本校译：

1）Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. Charles Marriot (New York: E. P. Dutton & Company, Inc., 1936).

2）Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Seconda, edizione italiana, riveduta integrata dall'Autore (Edizioni U, Roma—Firence—Milano, 1945).

3）リオネロ・ヴェントゥーリ『美術批評史』，辻茂訳，みすず書房，1971年。

4）［意］L. 文杜里:《西方艺术批评史》，迟轲译，海南人民出版社，1987年。

希望读者在阅读拙译的这部《艺术批评史》时，最好能与贡布里希的《艺术的故事》（范景中译，杨成凯校，广西美术出版社，2013年）和罗素的《西方哲学史》（何兆武、李约瑟译，商务印书馆，1982年）两书相互参证。因为《艺术批评史》中的许多人名、术语和概念都与这两部名著有广泛的交集，我在翻译时也已标出原文并尽量与这两部名著保持统一。遵照专业翻译的基本要求和范景中老师的多次提醒：译者只能使用方括号［ ］；所以译文中只有方括号内的文字才是译者保留或所加的。我对自己还有一个技术限定：禁用专属作者的引号“”和圆括号（ ），慎用破折号——。的确，标点符号的使用，也是文气的构成元素之一。

最后我要感谢杨思梁博士和祁小春教授，他们常常在我陷入“译者的梦魇”［translator's nightmare］之时给我释疑解惑。

邵　宏

2016年8月

于广州美术学院

# 作者原序



如果你想知道评判艺术作品是多么地困难，那就请读一读三四位批评家对同一件作品的不同评价：你会见到三四种不同的评价标准。由于只有一个真实的评价，其他评价便只是部分真实，因此也就是不真实的。那人们怎么知道哪个真实以及为什么真实呢？

大约二十五年前，我为了回答这一极为简单的问题而开始了漫长的旅程，且因为我不满足于单纯的理论性答案，于是我试图通过历史的体验来解答这个问题。所谓历史的体验我指的是同时重温艺术的史实和审美的观念，仿佛历史事实与审美观念完全是一回事。

我在本书中已尽力清晰地阐述我提到的历史体验。

我清楚自己的某些断言也许让人难以理解，因为这些断言基于一种理想主义的思想，这种思想在意大利虽广为人知，而在美国却少有听闻。如果很难理解本书第一章的话，我可以请你不读这部书吗？那请你阅读后面几章，因为你会发现其中所有的历史知识将证明第一章是理解所有理论观念的关键；也许你还想重读这一章，如果那样的话你甚至会承认本书有助于理解艺术。

在此我想感谢斯蒂芬妮·达博［Stephanie Dabo］夫人，感谢已故的令人难忘的金斯利·波特［Kingsley Porter］教授，感谢约翰·沙普利［John Shapley］教授和菲利普·麦克马洪［Philip McMahon］教授，他们帮助我出版了这部著作。

廖内洛·文杜里

1936年3月20日于纽约

# 目 录

# 引 言

1931年，彼时都灵大学［the University of Turin］的艺术史教授廖内洛·文杜里［Lionello Venturi］，拒绝墨索里尼对其在效忠法西斯政权的誓约上签名的要求；不久之后他便成了因为政治原因而离开意大利的第一位最重要的知识分子。1940年，他担任约翰·霍普金斯大学［Johns Hopkins University］的访问教授；其在该校的讲稿以《当代艺术批评》［*Art Criticism Now*］之名出版。[1] 在该著中他反复表达了一个也在《艺术批评史》［*History of Art Criticism*］中表达过的观点，即"艺术批评是我们将艺术品理解为艺术的唯一方式。艺术史研究旨在将艺术品理解为艺术，因此艺术史研究的最后阶段必须是艺术批评的最后阶段"。他1942年在墨西哥大学［the University of Mexico］教了一年书，1943年回到美国。有两年的时间里，他与阿尔文·约翰逊博士［Dr. Alvin Johnson］的高等研究自由学校［École Libre des Hautes Études］过从甚密，那是专为避难于美国的重要的欧洲知识分子提供研究设备的组织。在这一阶段他参加了正义与自由运动［Guistizia e Libertà］和马志尼协会［the Mazzini Society］的许多反法西斯活动。1945年，他回到意大利并任罗马大学［the University of Rome］艺术史系主任一职直到1955年。文杜

1 Lionello Venturi, *Art Criticism Now*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1941.

里教授1955年在哥伦比亚大学［Columbia University］作班普顿系列演讲［the Bampton Lectures］；讲稿以《朝向现代艺术的四个阶段》［*Four Steps Toward Modern Art*］之名出版。[1] 文杜里教授卒于1961年，终年76岁。

## 二

当代艺术批评的目的与态度发生了根本的改变，这得归功于文杜里教授。他强调对风格的确切阐释及揭示说明性主题背后之形式的重要性。换言之，他强调一种不将视觉元素视作终极审美价值的视觉方法。对他而言，这些视觉元素象征着心灵的态度和表明了趣味的历史变化。他把批评史看作史学史方法的基本部分；他这部最有名的著作《艺术批评史》，就最全面地包含了他对这一领域的诸多研究。自该著于1936年首次出版（在纽约）以来，几乎所有的西方艺术批评家都或大或小地受到了文杜里的思想影响。极少有其他对艺术批评的学术研究具有同样的意义。

这部《艺术批评史》——或许是第一部此类的著作——仍是最具胆识的，也是这一领域的重要基础。文杜里是意大利文艺复兴时期绘画领域的专家，也对19世纪和20世纪初的艺术表现出极大的兴趣；1906年，他发表了一篇研究塞尚［Cézanne］的文章，那是最早严肃地研究塞尚的著述之一。（第一篇是由贝尔纳［Bernard］所撰，发表在1889年的《今日众人》［*Les Hommes d'Aujour d'Hui*］上。）他有关批评理论的思想，早在他于1915至1931年间在都灵大学任教时便已形成。他在艺术史系所确立的艺术史教学模式便依据他的指导原则："对当代艺术的批判性体验是理解艺术史的必要条件。"在文杜里看来，研究艺术无法摆脱与艺术思想史的联系。艺术品不是自然而然存在的，而是由有思想、有感情、有理智的个人制作出来的物品，个人又是更大的社会环境中的一分子。正是这种总体的状况决定了艺术品本身的意义。任

1 Lionello Venturi, *Four Steps Toward Modern Art*, New York, Columbia University Press, 1956.

何特定艺术品的方法、风格或形式，都揭示出其制作时所处的时代和地区的 5
流行观念。不考虑作品的原初环境，观者就无法全面认识到作品的意义和目的，也常常会完全领会不了作品的中心意思。1958年，文杜里在多尔·阿什顿［Dore Ashton］为《纽约时报》［*The New York Times*］做的一次访谈里说过："在看拉斐尔［Raphael］的作品时我不想用利奥十世［Leo X］的眼光。如果我用拉斐尔时代的眼光看待他的作品，我就不会懂得拉斐尔传达给我们的他个人的知觉方式。我喜欢往日的艺术家是因为我喜欢他们的创作方式。"

文杜里是最早看出艺术批评中实证主义［positivism］已失效的人之一，他厌恶将批评当作自然科学。克罗齐［Croce］也曾抨击过美学中的实证主义，而他有关艺术批评的观点起初在文杜里看来也是具有突破性和解放性的。但在将克罗齐的美学理论运用到艺术批评上时，文杜里发现了该理论的一些局限——尤其是，它不鼓励对艺术品作形式或文化的阐释。于是，他试图使克罗齐的美学观念与重要的德语艺术史家如李格尔［Riegl］和沃尔夫林［Wölfflin］的观念相互关联。这些作家在意大利和其他地方的批评界为人所知，这主要是文杜里的功劳。尽管如此，他在一定程度上仍是克罗齐的信徒，即他甚为强调直觉［intuition］在艺术中的重要性，而并不去很严格地界定直觉。例如，克罗齐说：

> 现在，应当牢记在心的第一点是，直觉的知识不需要老师，也不需要依靠任何人；她不需要借助他人的眼光，因为她有自己出类拔萃的眼光。[1]
>
> ……
>
> 艺术作品的总体效果就是直觉；哲学论文尽管也具有所有那些直 6
> 觉，但其总体效果则是概念。《约婚夫妇》［*Promessi Sposi*］包含有丰富

1 Benedetto Croce, *Aesthetic*, New York, Noonday Press, 1953, p.2.

的道德评论和对比，却并不因此而从整体上失去其作为单纯的故事或直觉的特征。科学著作与艺术作品之间的差别，即，理智事实与直觉事实之间的差别，源于它们各自作者欲得的总体效果之差别。总体效果恰恰是这种差别决定和支配不同作品的各部分，而不是这些部分自身被分散和被抽象地对待。[1]

克罗齐进而强调直觉知识没有任何理智主义的启发，也当然没有任何类型的外在补充物的启发。同样，文杜里在解释瓦肯罗德尔［Wackenroder］的直觉理论时说道：

它们，神性的灵感、自发的创造及其非理性的特点，艺术家拥有却不知个中奥秘的直觉，艺术家对激发灵感动机的依恋，艺术个性的绝对价值无关乎所有的等级差异……所有这些动机无疑得到肯定但得不到论证，然而人人都感觉到它们的合理和真实，所以它们不是抽象的而是具体的人性。在这位年轻的瓦肯罗德尔之前，没有人完全感受过这些动机，也没有讲述过它们；他的感受方式，他的“爱”使它们得到充分合理的解释。[2]

三

上述观点对《艺术批评史》而言极为重要。文杜里清楚地表明，他认为应当从艺术家的角度来评判艺术作品，而这部著作的意义正在于此。不过应当指出的是，尽管这部著作的标题如此，但它并不是有关这一论题的最全面的批判性通史。有些重要的资料遗漏了，另有一些则被过分强调了，还做

7

1 *Ibid.*, p.3.

2 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, p.177.

出过一些异常的和含糊的判断。(例如，没有提及霍雷肖·格里诺[Horatio Greenough]，这个遗漏会让美国的读者大吃一惊。但是，格里诺的名气主要局限在美国，而正如文杜里在第一章所说的，在一个国家被认为最重要的艺术批评家，也许在另一个国家几乎毫无名气："欧洲大陆的所有或几乎所有的艺评作家都读过贝伦森[Berenson]或希尔[Hill]的著作，但又有谁读过休姆[Hulme]的《沉思集》[*Speculations*]呢?")

文杜里承认在对艺术作品的判断中不可避免地抱有个人偏见。每件作品都有自己的审美要求，或者用文杜里的说法叫作趣味[taste]。要相当周详地研究艺术家趣味的每一方面，这肯定会导致过分拘泥于细节描述；但选择强调某些方面而忽略其他方面则会失之偏颇。摆脱这种两难窘境的唯一方式就是像文杜里那样，明确地承认人们的艺术判断中属于个人的、某种程度上主观的属性。恰恰是这种对艺术判断的个人和社会属性的肯定，才使得文杜里能够以新颖的理解探讨历史上的艺术批评。他坚持要让学生知晓所感兴趣的艺术家早期的批评言论或他人的有关言论。正如克赖顿·吉尔伯特[Creighton Gilbert]所说：

> 所有的历史学家都阅读文献，但通常是确定年代和归属，或者至多确定文化史的位置。文杜里的《艺术批评史》，其文献的滥用是因为充满了好与坏的判断……它被其[文杜里的]学生们的特殊贡献所围绕。如果沃尔夫林迈出的一步是超越感觉而去分析前人的形式，那么文杜里则更进一步要去分析前人对形式的感觉。[1]

8

本书中所引述的历史各阶段讨论艺术的作家们证明，对艺术做出非常现代的思考并不像通常所以为的那样纯属新颖和原创。(当然，艺术本身也是如此。)譬如，下面由已故的弗朗兹·克兰[Franz Kline]所写的一段话，便是一位重

1 Greighton Gilbert, "Lionello Venturi", *Arts Magazine*, Vol. 36, No. 5, February 1963, p. 59.

要的现代艺术家对艺术过程的典型描述：

> 在我直接画画的时候，我画得很快。我认为自己大多时候都画得快，但包含在画作里的东西并不只是你在作画时获得的。我画室里的有些画——那边的那幅小画，我画了整整六个月，一遍一遍地画。我觉得我现在已经理解它了。[1]

而文杜里引述过瓦肯罗德尔1797年出版的《一位迷恋艺术的托钵会士的心声》［*Effusions from the Heart of a Friar Enamoured of Art*］，那段话是这么说的：

> 艺术家如果长时间无法确定天国的一缕阳光探进心灵的那种想象力，这一时刻就来了：他没有觉察到想象力便完成了作品，一道明亮的光辉提醒他奇迹已出现。[2]

9 这部《艺术批评史》并不只是为专业的艺术史家和批评家而作；它还为艺术公众理解现代艺术和现代艺术思想提供了一种非常有用的方法。因为，艺术家当然不是专为批评家和史学家制作作品；他也重视更广泛的爱好者。斯图尔特·戴维斯［Stuart Davis］曾经说过："我为我自己画画，但我知道自己的爱好符合许多其他人的爱好时十分高兴。"或者，如文杜里引用卢奇安［Lucian］和卡利斯特拉托斯［Kallistratos］许多世纪以前写的话：

> 艺术作品需要聪明的观者必须超越悦目而对所见表达判断和提出理由。

---

1 Katherine Kuh, *The Artist's Voice*, New York, Harper and Row, 1962, p. 145.

2 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, p. 175.

……

鉴赏家是那么一种人，他们具有精微的艺术感，知道如何去发现艺术作品中所包含的各种品质，知道如何将推理与这类欣赏结合起来。[1]

## 四

文杜里的这部著作里最详尽的是讨论文艺复兴时期艺术批评的那一章；但对当代读者而言最感兴趣的，也许是叫作“艺术批评史导论”的第一章。文杜里在这一章里解释了他的“趣味”概念和艺术判断的功能与意义，还介绍了艺术判断的要素。在这一章，以及贯穿整部著作，作者把叙事体的历史与对判断和构成判断元素的个人看法结合起来。的确，他自己对艺术判断的看法便基于“重温”历史上其他作家做出的判断。这也是文杜里对艺术思想的主要贡献之一。

艺术批评中不断变化同时又永恒不变的特征，在有关“中世纪”的一章里得到了最为鲜明的阐述。在那个时期的尾声，但丁［Dante］正在讨论乔托［Giotto］和奇马布埃［Cimabue］，而在托斯卡纳［Tuscany］，薄伽丘［Boccaccio］、萨凯蒂［Sacchetti］、琴尼诺·琴尼尼［Cennino Cennini］和菲利普·维拉尼［Philip Villani］，他们都在为艺术判断制定标准，记录下艺术家的名字，以及用原始的方式著录艺术家的作品。文杜里注意到中世纪有关艺术的著述，“……同时代艺术家与作为标准的古代艺术家相比较；从这种比较中产生了最初的历史概要，不只是有关艺术家的，还有关于艺术史不同时期的”。[2] 1962年，哈罗德·罗森堡［Harold Rosenberg］提醒我们“对艺术史的意识是我们时代的绘画和雕塑中的突出现象……”[3]，他还说：

10

1 *Ibid.*, pp. 50–51.

2 *Ibid.*, p. 75.

3 Harold Rosenberg, “The Art Galleries”, *The New Yorker*, October 27, 1962, p. 152.

> 由于传统是早期艺术中不可回避的要素，它既规划了画什么也规划了如何画，对历史的意识在现代绘画或雕塑中就如其形式或母题那样能感知得到；通常，在“总体的”[over-all]抽象作品里，历史意识是唯一的内容。[1]

罗森堡所指的“意识”不久会被批评家像现在的画家那样感受到，而且艺术批评也不可能不比现在更清楚自己的历史。

文杜里对中世纪的讨论是以概述14世纪卓越的批评家琴尼诺·琴尼尼的著作而结束的。敏锐的读者一定会注意到，琴尼尼的批评观念和方法与今天美国流行的几位记者-批评家的文章里的批评观念和方法有某种相似性。不过，中世纪作家所称赞的东西并不一定同样受到20世纪作家的称赞。文杜里指出，琴尼尼制定的绘画和批评法则界定的“不是一般而言的艺术，而是他谈到的艺术；那是乔托的艺术”。正如有当代的画家依据某个其他时期的观念和环境来作画，也有批评家愿意采用过去的方法来批评现在的艺术。文杜里的工作清楚地说明这么一个事实：在艺术批评的各个阶段和不同问题变得更为人知时，从事批评的人会被迫采取一种比目前某些批评家所有的更公正和有意义的态度。

## 五

这一版《艺术批评史》包括以前从未用英文发表的素材。当1948年新的意大利文版发行时，文杜里借此机会对正文做了部分修订并提供了一些补充材料。他全面修订和重新组织了第十一章“艺术批评与纯粹可视性”，从而使这一章更有可读性。他增加了论现代艺术的全新一章，并用一个新的、更简洁的“结束语”替代了原来名为“批判性的艺术史研究”的最后一章。在

1 *Ibid.*

此版中“批判性的艺术史研究”和“结束语”都予以保留，以让读者有机会去比较这两个部分。

在第十二章“现代艺术”里，文杜里为现代艺术确立了一种不拘一格的新批评方式。尤为有趣的是他详细地讨论了立体派，并分析了乔治·勒迈特［Georges Lemaître］对立体派透视法的贡献。文杜里将勒迈特对立体派四个分支的划分（主要指文学上的划分）运用于视觉艺术。也是在这一章里，文杜里全面评述了20世纪的艺术批评，概述了一些作家和艺术家如安德烈·洛特［André Lhote］、W. R. 瓦伦丁纳［W. R. Valentiner］和斯蒂芬·C. 佩珀［Stephen C. Pepper］的观点，作者令读者特别地注意到有关佩珀论艺术本质四个假设的叙述。文杜里也解释了赫伯特·里德［Herbert Read］的批评著述为何对今天的许多研究者来说似乎如此反常地不足。

12

读者也许会片刻地惊诧于遗漏了现代美国艺术批评中最重要的一些人名，但不久便会意识到，例如像苏珊·兰格［Suzanne Langer］和克莱门特·格林伯格［Clement Greenberg］这些人物大多数较重要的著述发表在本书早期几个版本出版之后。书中讨论的有名望的现代美国批评家和美学家只有约翰·杜威［John Dewey］和小艾尔弗雷德·H. 巴尔［Alfred H. Barr, Jr］。不太容易解释的是遗漏了克莱夫·贝尔［Clive Bell］、J. P. 霍丁［J. P. Hodin］和奥特加–加塞特［Ortega y Gasset］，但文中一以贯之的宏论足以弥补几处疏漏带来的不足。

新的论现代艺术的一章里也包括对建筑美学和批评的极有价值的讨论。它包括对相对不为人知却很重要的文献如圣埃利亚［Sant'Elia］的《未来派建筑宣言》［*Manifesto of Futurist Architecture*］的评论，以及更如人所料地对格罗皮乌斯［Gropius］、勒·科布西耶［Le Corbusier］和弗兰克·劳埃德·赖特［Frank Lloyd Wright］作品和观念的评价。

标题为“批判性的艺术史研究”的一章是之前几版的结束语，它是对前面几章中所阐述的批判性直觉［critical intuitions］的概括性评论。在1948年的意大利文版里，“结束语”替换了“批判性的艺术史研究”；文杜里在“结束

语”里反复重申，他相信对当代艺术的体验以及这种体验在教导我们去观看
13 过往艺术时的重要性。在这几页里，文杜里总结了他对艺术史的批判性研究做出的贡献，其意义我们能够立刻领会得到。他明确了艺术史家和批评家各自的作用，并且承认——也许比他之前的任何作家都明白地承认——为所有时代找到一个艺术定义的企图是毫无可能的。他还向我们表明，我们只能带着现在的眼光观看往日的艺术，而且只能依据我们自己的时代来定义它。

## 六

文杜里极为深刻地讨论了艺术的整体性、艺术体验的意义以及批评家的困境，其中一些言论见于题为“19世纪对同时代艺术的批评”一章，这一章揭示出他对法国印象主义及之后的艺术运动有浓厚的兴趣并且理解它们。他对这些运动的评价在我们自己时代的艺术背景里仍然至关重要。譬如，他说道：“不能从艺术的普遍观念来证明印象派的正确，艺术批评也就实际上不能理解19世纪末艺术中那些新的艺术倾向。”[1] 按照某些现代批评家包括克莱门特·格林伯格的看法，介入到当代艺术的那些批评家面临着相似的形势：

> 我们也许仍对自己时代的艺术看得不够远；我们会对抽象绘画感到不满，其真正和根本的原因在于新“语言”提出的问题并非罕见。[2]

14 艺术批评就像艺术本身，未必因其短暂而受影响，也未必因所重申的问题曾充斥于一个时代的另一种语言词汇里而受影响。有一种批评适合每一时期。如E. C. 古森［E. C. Goosen］在评论斯图尔特·戴维斯时所言：

1 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, p. 270.

2 Clement Greenberg, *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 136.

> 当戴维斯打算成为一名“现代艺术家”和打算弄清如何“画出”他“想画的画”时，他正在寻找一种**秩序**［*order*］，这个秩序不一定是绝对的和永久的，而是一个只要他继续下去就会服务于他的秩序。[1]

任何艺术家或批评家能做的只不过是去找到这种秩序。因此要正确地理解，这部《艺术批评史》不像某些人想的是人类判断不可靠性和欠缺之处的记载；相反它提醒我们，艺术批评如其他所有领域一样，人只能运用其环境所能提供的一切方式。不可能存在所有时代都有效的绝对判断这种东西；任何批评家都无法脱离与自己时代艺术状况的联系。

格雷戈里·巴特科克*
1964年于纽约城

1　E. C. Goosen, *Stuart Davis*, New York, George Braziller, 1959, p. 30.

*　格雷戈里·巴特科克［Gregory Battcock］是纽约的一位画家，并在亨特学院［Hunter College］和皇后学院［Queens College］讲授艺术史。

# 第一章

## 艺术批评史导论

人们只要细想一下过去五十年里艺术史研究的发展，就必定为之感到惊讶和喜悦，因为其成果已然是巨大无比。大量关于艺术家和名作的专著，艺术通史，或是民族、时代或个别艺术的专门史，讨论图像学和技法的论文，出版的文献，博物馆和藏品的图录，给鉴赏家写的技术性评论，或为公众写的文化述评，最后尤其是各个时代和地区的艺术复制品，所有这些都给研究提供了卷帙浩繁的资料。一些艺术史图书馆则具有特殊的重要性，例如：罗马的意大利考古学与艺术史学会［the Italian Institute of Archaeology and Art History］和赫兹基金会［the Hertz Foundation］图书馆；佛罗伦萨的日耳曼学院［the Germanic Institute］；巴黎的艺术与考古学研究院［the Institute of Art and Archaeology］，该院有藏书甚丰的杜塞图书馆［Doucet Library］；伦敦的考陶尔德学院［the Courtauld Institute］，有威特图书馆［the Witt Library］和瓦尔堡图书馆［the Warburg Library］；最后是马萨诸塞州［Massachusetts］坎布里奇市［Cambridge］的福格艺术博物馆［the Fogg Art Museum］，它是哈佛大学［Harvard University］艺术史研究的实验教室，在这里不仅能见到研究所需要的图片和书籍，还见得到圣安杰利科［Blessed Angelico］和波蒂切利［Botticelli］的画作真迹。

常有机会去这类重要研究机构其中任何一家的人都清楚，那里已复制出所有最重要的艺术作品，甚至复制出许多不太有名或没有名气的次要作品。这些复制品涉及所有地区和时代的各门艺术，因此要了解即便本不完整的图像文献，专家们和普通的人都很容易做到。如果不是更多的话，现已做了大量工作用以发现和出版与艺术品和艺术家相关的历史资料，从而使这一领域更大和更重要的部分得以被征服。大量的文献以及文献出版的混乱状态，使独立的学者要完整地了解它们变得十分困难；而几位学者碰巧宣称相同的“发现”就因为他们不知道其他人在研究些什么。这些是不可避免的麻烦，但就其本身而言并不是太严重。为那些文献所做的编订考究、不断更新的索引已发表在艺术杂志上，像纽约的弗里克艺术文献图书馆［the Frick Art Reference Library］和罗马的赫兹基金会图书馆编订的那些索引，肯定会消除这些麻烦。此外，有关图像与文字资料的刊布也获得了某种整体感，单个艺术家的作品分类图录［catalogues raisonnés］即向我们证明了这一点。在欧洲的几乎所有地方，就如在美国一样，专题著作的作者都会用同样的方式为艺术家编撰分类图录。这已是一个值得强调的重要成果。

16

但明摆着的是，对艺术的历史研究，尽管包括分类图录，却不只是由分类图录来构成的。博物馆学［Museography］已有了极大的发展，而艺术出版也充分有效地展示了这一学科，因此这些出版物都可以被视为一种大众的博物馆。为了传播已获得的知识，为了阐释用作研究基础的那些文献，艺术史家艰辛的工作已是必要的，他们的工作值得关注和称颂。可以这样理解：艺术史家感到有必要去整理、充实和完善那些已收集到的资料，他们全神贯注于这一基础工作而不驰心旁骛。

事实是，我们在夸奖过艺术和文献资料的出版工作之后，希望让自己了解艺术史研究中现有的指导观念，了解这种研究所代表的精神价值，了解由这种研究而建立的与哲学、历史学和文学的关系，倘若如此，我们会立刻发现协调［unity］不足和无序当道。不同国家的艺术史研究呈现出不同的特点。一个研究乔尔乔内［Giorgione］的英国人阅读了所有关于这位艺术家的

17

现存文献，所有能说服他赞成不同作品归属［attribution］的论据，即便所有这些是用意大利文、德文或法文出版的。但如果一个意大利人已阐述过某些有助于认真欣赏乔尔乔内和许多其他艺术家作品的批评理论，那我们可以肯定这个英国人绝不会读到这些理论。不言而喻，相反的情况也是如此。欧洲大陆所有或几乎所有的艺评作家们都读过贝伦森［Berenson］或希尔［Hill］的著作，但又有谁读过休姆［Hulme］的《沉思集》［*Speculations*］（1924年）呢？而且，类似的现象在一些各不相关的国家里也能见到。在两所大学里讲授艺术史的方式也许给人的印象是两所大学在讨论两门不同的学科。于是，由此而出现了协调性的完全缺失，这种方法论上的混乱显见于艺术史研究中。那博物馆学的成果除外吗？这容易回答：在出版文献及对其作文献学的注解方面所取得的进步，当要对艺术作品或艺术家表达**判断**［*judgment*］时，连这种进步也不复存在了。更糟糕的是，人们常常没有意识到这种判断是必不可少的。缺乏进步的真正原因恰恰是意识上的缺陷，因为获得发展的首要条件就是企求判断。

如果你对一位艺术史教授说他的课程内容完全没有判断，他会为此生气的。但如果你问到他的判断标准是什么，他会回答说他尊重事实，事实即艺术是否得到公认；他或者会临时编出某种模式用作欣赏标准，例如，古典艺术的完美［perfection］、尊重真实感、装饰的意义、技术的完善、形式的主导，等等。如果你继续将这些概念的可靠性与他所述之事实的准确性相比较，你会发现，他那与所述事实有关的公认的文化，并不是太清楚这些概念的所指。 18

显而易见的是，这种状况的存在并非毫无缘由。实际上，我们有必要回到19世纪初，去见识一下所有那些受理想主义［idealistic］哲学的鼓动而特别活跃的历史学科。那些人基于理想主义的发展［development］概念，沉迷于发现和厘清历史事实，他们一方面止于仅仅关注事实的确证而忘记了出发时的最初想法，即以对事实的阐释为目标；另一方面，他们发现理想主义哲学家已经不严谨地叙述过事实，于是便将这种不严谨归咎于概念本身，而不是归咎于实在的缺乏准确性。因此新的史学家是文献式的史学家，而且他们还

厌弃和轻视哲学式的史学家。如此这般，事实与概念之间的理想联结便一点一点地消失了。首先是在至今仍未完全结束的实证主义［positivistic］时代，新史学家摒弃了思考，且使每一科学活动沦为对自然史类型的分类。按顺序排列的历史事实，尽管十分准确，但除了满足博学之士的好奇心之外却失去了对人类心灵的意义，因为对历史事实审美价值的阐释遭到了忽略。历史学

19 沦为了编年史［chronicle］；自有了这种缺乏判断的创造历史的方法以来，对艺术的历史研究，甚至在最普通的人看来也显得荒谬悖理，而判断是临时编出来的。新史学家不是通过了解判断的发展来思考、讨论和完善自己的判断，他们要不就依据传统中最不艺术的学院传统作判断，要不就依据无关艺术的要素如科学真理、道德法则或社会风俗史作判断。丹纳［Taine］便抱着这种偏见而做出了具有环境法则［the law of the ambient］特征的极端推论，认为艺术作品是民族和时代之社会环境的产物。他的判断是决定论［determinism］的判断，艺术在这种判断中失去了全部的自主和全部的自由。

美学在这样触及最低下的状态之后又一次在20世纪初兴起了，尽管有诸多纷争和矛盾围绕着美学，但新的艺术自主感弥漫其中，且已扫除了一连串无尽的偏见和谬误。

于是，完成修正艺术史研究的指导性标准以及反思艺术史、艺术批评与美学之间关系的这一契机已经来临。近来法国的权威声音强调这三门学科的区别：对艺术的历史研究应该呈现艺术作品——全部的艺术作品——而不需对它们作判断，不需对它们作注解；要附上尽可能丰富的文献事实。艺术批评对艺术作品作判断应当与批评家的审美感受相一致。美学则应当系统地阐述对艺术的普遍意义所作的界定。

但显然，如此区分这三门学科会一无所获，反而抽空了它们的所有合理

20 性。事实上，如果没有掌握一种理论去选择和解释那些需要阐述的事实，对无尽的琐事不予重视，并如此来讲述俾斯麦［Bismarck］而非其看门人，我们也就无法撰写政治的历史；对哲学的历史研究也需要哲学的理论权作标准，

以摒弃所有那些因其发明而合人意的荒诞概念。所以艺术史也需要理论的引导去辨别一幅画或一尊雕像是艺术作品——艺术创造——还是理性、经济或道德的事实。同样，如果批评家只是遵从自己的感受，那他最好保持缄默；因为，如果他弃绝所有的理论，他就不会知道自己的审美感受是否要比普通人的审美感受更有价值。最后，一门置所有具体的艺术创造于不顾的美学只会是一项智力游戏，它不是科学也不是哲学。此外，为了明白这类区分的荒谬，极有必要重提康德［Kant］的原则，即没有直觉［intuition］的概念都是空泛的，没有概念的直觉都是盲目的。

既然这种已被推向极端的区分荒唐可笑，那让我们谈一谈协调性。将艺术史置于上述境地的最大谬误就是区分艺术史与艺术批评。如果所指的事实不被视为用于判断，那事实就毫无价值；如果判断不依赖对历史事实的了解，那判断就全然错误。

贝内代托·克罗齐［Benedetto Croce］曾以一种值得仿效的方式分析过这种双重困境：

“艺术批评像是陷入了类似伊曼纽尔·康德［Immanuel Kant］系统阐述过的那些二律背反［antinomies］。一方面是正题［thesis］：只有将艺术作品还原到其产生的要素才能理解和评价它；接着是贴切的论证：如果没有做这项工作，那艺术作品就会变成某种失去了其所属历史体系［complex］的物品，而且会失去其真实的意义。与正题相对照且同样有力的是反题［antithesis］：只有通过艺术作品本身才能理解和评价它；此处接着也是论证：如果不能这样做，艺术作品就不是一件艺术品，因为其分散的要素也存在于非艺术家的脑海里，而艺术家只是找到新形式即新意义的人，于是新的意义就是新作品的全部灵魂。

21

“对上述二律背反的解题方案是：艺术作品无疑具有自身的价值；但这个自身不是简单、抽象的，不是一个算数单位；相反，它是复杂、具体、活泼的，是一个有机组织、一个由各部分组成的整体。要理解艺术作品，就是以部分去理解整体和以整体去理解部分。请注意，如果整体只有通过部分才

被理解（这是第一个题解的根据），那么各部分也只有通过整体而得到真正的理解（这是第二个题解的根据）。二律背反是康德式的；而解题方案则是黑格尔式［Hegelian］的。

“这一解题方案表明历史阐释对审美批评而言所具有的重要性；或更恰当地说，它表明真正的历史阐释与真正的审美批评是一致的。

“不过，审美批评重申了历史阐释的必要性，那人们会提出疑问：什么是艺术批评家必须阐释的历史事实呢？艺术家出生和成长的国家，还是他置身其间的地理、气候和种族环境，其历史关头的政治和社会环境，他的私人生活，他的生理学和病理学状况，他与其他艺术家的关系，他的宗教和道德观念？这些类别的事实是哪个呢？还是所有类别的事实呢？

22

“答案一定不在于说所有这些类别的事实惯常都必不可少；或是有些必不可少，有些则不是。正确的回答反而是：所有类别的事实也许必不可少，但没有一个事实是必然地必不可少。

“但一旦人们从有关整体性的一般思考转向考虑个别的艺术作品（批评家只考虑个别的艺术作品，系列和成组的作品只有在个别样本被考察后才被认作系列和成组的作品），批评家必须呈现出事实的元素［elements］，它们只是那些有效参与构成他所考察的艺术品的元素，这些元素对于解答批评家对自己阐述的问题来说就是必不可少的。没人说得出这些元素会是什么，一般说来：由一件件事例所确定的问题，只能由一件件事例来解决。”

艺术史与艺术批评的同一性于是得以确立，但一个显然更棘手的问题仍然存在，那就是批判性［critical］的艺术史研究与美学的关系问题。正如我们说过的，必须抛弃那种认为判断只是基于感受的假设。另一方面，康德说过，尽管审美判断追求普遍有效性，但它不能像人们认证逻辑判断一样得到认证。这取决于这么一个客观事实，对需作判断的艺术品没有正确的直觉，审美判断中有关艺术的概念也就不具体。所以这种判断是普遍概念与个人直觉之间的一种联系。

23

现在我们已经知道这种直觉并不单纯，其自身恰恰相反地包含艺术作

品的所有组成［constituent］元素，它们就是历史元素。克罗齐曾告诫我们，对这些元素做出系统分类是不可能的，具体运用这些元素的情况各不相同。不存在关于历史的哲学；只存在历史。有关艺术作品中艺术性合题［artistic synthesis］的直觉知识，以及有关艺术作品固有的历史元素并分享［participating］艺术直觉的知识，两者都是历史的知识。

有关艺术直觉的知识就是对艺术的历史研究。但有关历史元素分享到直觉的知识——那是什么？不是艺术史，因为人们在考察这些元素时脱离了直觉。不是对审美的历史研究，因为这些元素中包括实践的、理性的和道德的因素［factors］，它们有别于审美因素。

让我们来分析一下这些元素如何浮上艺术家的脑际。艺术家从天地万物获得灵感而创造出这些元素。实际上艺术家会从这个人像或那株树木中得到灵感，他还会注意到这根线条或那块色彩，或者是更多地注意到这根线条而较少地注意那块色彩，或者反过来；他在复制手段方面是用大理石还是青铜，是油彩还是蛋彩［tempera］，这视个人偏好［preference］而定；他的用光时而明亮如白昼，时而微弱如夜间；他会将自己的想象与自己感受宗教（基督教或异教）的方式相联系，与自己的科学知识（透视法、解剖学，等等）相联系，与自己所属的社会阶层相联系，与他可能同朋友或师傅发生过的美学讨论相联系。所有这些不是科学、宗教或美学嵌入到艺术作品中。它是感受科学、宗教或美学的方式，它是个人的偏好，这种偏好不由推理来证明，但无疑由艺术作品来证明。艺术中的偏好始终是艺术批评的原则。但它是没有普遍概念的批评，是没有故作普适的判断；它是一种批评倾向、一种批评意愿、一种知觉［senses］判断。它既不是艺术也不是批评，它是过程而不是结果；它是个体的，且也许是一群个体的。它不是批评，它是**趣味**［*taste*］。 24

在有关造型艺术的批评传统中，“趣味”一词频繁出现且由来已久。早在1681年，巴尔迪努奇［Baldinucci］便采用了“趣味”一词的双重意义：1.辨出最佳的能力；2.每个艺术家的工作方式。1708年，德皮勒［De Piles］写道：“趣味是一个遵从画家癖好的概念，画家就是在这一概念的教育下成

长。每一画派在设计［design］方面都有自己的趣味。”1762年，安东尼·拉斐尔·门斯［Anthony Raphael Mengs］试图弥合巴尔迪努奇的双重含义，认为每位画家选择**看似**［*appears*］最佳的这种能力就等于是画家的工作方式。一个友善的概念，它将绝对完美这一概念从现实中剔除掉，并承认具体作品中存在着相对的完美；不言而喻，它关涉到每位作者表露出的偏好。“趣味在画家来说是创造和确定主要目标，并使他选择适合自己或拒绝不合适自己的东西；所以，每当人们见到有作品表现得毫无特征或变化时，人们会说作者事实上毫无趣味，因为作品中没有特别的东西，那这种作品可以说毫无意义。每位画家作品的成功就在于他的选择：他对敷色［colouring］、明暗对照法［chiaroscuro］、衣纹褶痕［drapery］和其他与绘画有关的事情的理解……但是，它又极好地反映出，绘画是由许多部分所组成的，不存在对所有的东西都同样具有好趣味的大师；而常常是他对这个部分非常清楚地知道如何选择，但对另一部分的选择却十分糟糕，在有些部分则选得平淡无奇。”

25

一个按18世纪的用法在特征上看来太物质性的形式，在门斯的文章里则显现出对趣味的清晰认识，自那时起艺术家活动中的趣味便不是艺术甚至不是批评，不是直觉甚至不是理性，而是存在于艺术元素之间的偏好；这些元素不符合审美概念，却符合艺术本身。

那么显然，批判性的艺术史研究除了历史事实之外还受益于美学。

不过，以为一部美学著作汇集了所有的知识，盲目地接受其原则，夸张地宣扬这些原则并机械地将之强加于历史知识，这些对获得审美体验而言是最糟糕的方式。理解审美原则意味着通过个人的体验去证明它，并以某种方式去批评它。另一方面，历史体验必须由所采用的审美原则来阐明，且因此而得以转换。所以，只有一种方式去体验审美原则，那就是通过熟知美学的历史而去理解审美原则中的理论价值。

另一方面，也同样显而易见的是，除了编写一部批判性的艺术史之外，没有其他方式去理解艺术。

但美学与艺术的联系、艺术概念与艺术直觉的联系，就是艺术批评。如果说艺术史家必须了解美学的历史，那他更有理由要了解审美原则运用到艺术品之中的方式；也就是说，他必须了解艺术批评的历史。但请注意，无论看来会多么奇怪，的确还没有一部艺术批评史。 26

现在出版了一些专论，这类专论的确不少；但其中甚至没有一部完整地讨论过艺术批评的领域，而研究艺术批评重要时期的著作也是少之又少。更不用说不同的作家在这一领域所寻求的极为不同且常常相互冲突。

关于古希腊罗马的有两部美学史著作，都很肤浅地涉及了艺术批评的历史：爱德华·米勒［Edward Müller］的著作（1834和1837年），和尤利乌斯·瓦尔特［Julius Walter］的著作（1893年）。更有用和更适合我们提出的目标的，是埃德·伯特兰［Ed. Bertrand］的《论古代的绘画和艺术批评》［*Essay on Painting and the Criticism of Art in Antiquity*］（1893年）。

阿尔贝特·德雷斯德纳［Albert Dresdner］先生曾打算写一部完整的批评史，但只出了第一卷（1915年），也就写到狄德罗［Diderot］。从已出版的部分看似乎将太多的重点放在批评的实际和社会方面，而太少谈及对艺术作品的判断。

尤利乌斯·施洛塞尔［Julius Schlosser］先生的著作《艺术文献》［*The Literature of Art*］（1924年）获得了受之无愧的成功。作为一部缜密收录从中世纪到18世纪末的艺术史作家著述的目录，它实在是完美无瑕。在该著中见得到有关艺术批评的资料和判断的重要条目，但是这些条目零零星星，就因为作者对历史资料比对批评观［critical values］更有兴趣。

同样，威廉·沃措尔特［William Waetzoldt］两卷本的《德国艺术史家》［*German Art Historians*］（1921和1924年），详述了从桑德拉尔特［Sandrart］到卡尔·尤斯蒂［Karl Justi］的艺术史研究在德国的发展，涉及艺术史家的批评观，但几乎没有讨论那些不具有各门艺术史明确和复杂形式的批评观。 27

在法国，最好的著作仍然是安德烈·方丹［André Fontaine］先生的那部《法国的艺术学说》［*The Doctrine of Art in France*］（1909年）。该著精妙地讲

述了从普桑［Poussin］到狄德罗时代但不包括狄氏的艺术倾向和批评反应，所以它对理解17和18世纪法国的艺术批评具有非常重要的意义。

在意大利，应当强调的是玛丽·皮塔卢加［Mary Pittaluga］小姐杰出的研究《欧仁·弗罗芒坦与现代批评的起源》［*Eugene Fromentin and the Origins of Modern Criticism*］（1917—1918），该著概述了从文艺复兴时期［Renaissance］到浪漫主义时期［Romanticism］的艺术批评。笔者本人［文杜里］也尝试写过一部从柏拉图到拉斯金［Ruskin］的艺术批评史，将主题限定在针对一个问题，即对早期艺术家的价值判断（《早期艺术家的趣味》［*The Taste of the Primitives*］，1926年）。

最近由英语作家出版了两部重要的著作，那就是肯尼思·克拉克［Kenneth Clark］先生的《哥特式复兴》［*The Gothic Revival*］（1928年），和C. 赫西［C. Hussey］先生的《如画式风景》［*The Picturesque*］（1927年）。甚至连中国的艺术批评也有了讲述者，喜龙仁［O. Sirén］的《中国画论》［*The Chinese on the Art of Painting*］1936年在北平出版。

那么，我们必须从其他学者追溯艺术批评发展主线的专著中获益，也有必要指出那些最重要的成果。

在下面的章节里，我们会讲述千百年来应用于造型艺术的主要判断，还会根据影响这些判断的审美观念和艺术创造去评价它们：古代希腊人和罗马人的艺术批评；中世纪人们的艺术批评，尤其是中世纪末意大利人的艺术批评；意大利文艺复兴时期的艺术批评；以及意大利人和法国人占主导的巴洛克［Baroque］时期的艺术批评。这样到了18世纪，我们会讨论新古典主义［neo-classical］批评的起源，两位德国作家主要在罗马完成的著作；以及浪漫主义批评的起源，其中绝大多数是德国人和英国人。我们会见到19世纪初德国理想主义哲学如何试图创造一种综合新古典主义和浪漫主义的批评。在整个19世纪和20世纪初，我们会注意到那些著述，它们虽然只是不连贯的只言片语，但并不因此而不太重要——文献学家、考古学家和鉴赏家，尤其是德国和意大利这类专家的言论影响了艺术批评。我们会考察接近19世纪中叶

28

时法国兴起了关于现代绘画的卓越批评。最后，我们会研究19世纪下半叶的几位德国批评家，看他们如何试图在理想主义或实证主义［positivistic］美学之外给自己提供一个判断准则，创造有关纯粹可视性的理论。之后我们会从我们急促的概述中得出推论，以了解各时期的艺术判断是否属实或部分属实，用它们自己的历史发展来检验它们，而且并不是没有期望读者从对批评的历史体验中获得理解艺术的坚实基础。

为了均衡地讨论这一主题，我们必须准确地界定讨论的对象。我们的讨论对象就是艺术批评。但我们清楚这一对象是何等复杂，因为我们必须将对艺术的历史研究视为艺术批评。由于这一复杂的主题里要素太多，将所有这些要素放在同一层面就必定会使讨论变得支离破碎。艺术家作品的分类图录，以及对历史与艺术原始资料的文献学考证，对批判性的艺术史研究来说是重要且有时是必不可少的著述，但它们与批判性的艺术史研究不同。黑格尔［Hegel］有关艺术是理念的感性显现［art as sensible appearance of the idea］的理论，以及菲德勒［Fiedler］有关纯粹可视性［pure visibility］的理论，本身都不是艺术批评。另一方面，乔托的绘画，首先是一件艺术品，但它也是一个批评事件、一种趣味行为，因为不仅是许多艺术家在创造艺术作品时得益于乔托的趣味，而且有一些作家也是根据乔托的范本来对艺术作判断。 29

文献学的著述、美学理论或趣味行为都不能充分地体现出艺术批评。为了体现出艺术批评，就必须以判断为中心。让我们想想例如波德莱尔［Baudelaire］对德拉克洛瓦［Delacroix］的判断：有艺术精神性的原则；有对德拉克洛瓦的趣味做出的历史结论——作为浪漫主义趣味不仅不同于新古典主义，而且还以其新的形式感阐释了浪漫主义趣味；有关于画家个性及其创造行为的直觉。所有这些都体现在判断之中，体现在欣赏德拉克洛瓦的伟大之中。波德莱尔的行为中心恰恰就在于**判断**；他是绝对意义上的批评家，因为他以判断为中心。

对艺术家或艺术作品的判断必须是我们讨论的中心。

那么，如果我们考察判断的主要因素，我们就会察觉到它们是：

30 1.实际因素。它由判断所针对的艺术作品来确定。

2.理想因素。它由批评家的审美观念及通常由他的哲学观念和道德需要来确定——总之，由批评家所追随和帮助形成的文化来确定。

3.心理因素。它取决于批评家的个性。

心理因素对批评家专论比对艺术批评通史更重要。某些批评家的个性重要至极，甚至连他们的愿望和爱好都左右了批评的总体发展，虽然这些对批评的基本目标起作用但从未等同于批评。事实上，正如我们普遍习惯说的，批评比批评家更有价值。

理想因素对于判断的历史意义是必不可少的。没有关于艺术是精神活动的理论，没有拒绝艺术是模仿自然的观念，波德莱尔就不可能理解德拉克洛瓦的素描自身的完美，尽管与安格尔［Ingres］的素描相比不准确。然而批评的历史不是批评观念演变过程的历史。完善批评观念，亦即批评先前的观念，这是一个非常重要的前提。但必须记住，批评家不仅通过批评先前的观念，而且首先是通过直觉地体验艺术作品，亦即通过实际因素，来创造自己的观念。没有这种不断返回到观念的源头，返回到直觉的冲动，返回到与作品的接触，返回到人与人、心灵与心灵的接触，没有置身于批评传统强加的种种限制之外，要创造一种新的批评是不可能的。换言之，进步的出现不像车轮

31 按固定的秩序旋转；它的发生是飞跃式的；而批评家的起跳板就是启发灵感的艺术作品。

不过，假如艺术判断的源头一方面说来自审美观念，另一方面又说来自艺术作品，我们就必须避免这种常见的二元论［dualism］。它们是抽象概念，有助于辨明方向；但实际上审美观念与艺术作品都被一种判断冲动、一种倾向、一种我们以趣味之名而熟知的感觉方式结合起来。艺术判断遵守的二律背反与艺术所遵守的相同：它可以被分解成批评家趣味的诸种元素，而这些

元素又在判断的合题里得到清晰的阐明。

艺术判断的基本前提是具有对艺术的普遍概念，同时在所判断的艺术家个性中辨认出它来。换句话说，艺术判断必须将艺术家的个性视作普遍艺术的表现，而具体的个性绝不能因任何有关艺术的抽象概念而遭到放弃。另一方面，每个人又都需要具有判断的普遍原则；否则任何个人的无论什么偏好都会在历史面前得到解释，而不对真或假的判断，甚至好或坏的趣味作任何区别。如若是那样的话，艺术的历史本身就不再是历史，而只不过是历史决定论 [ historicism ]，是纯粹的学识 [ erudition ]。

对这个新的二律背反的解题方案，就该在艺术个性与艺术完美之间的一致性中去寻找。一般认为，艺术作品的非本质和短暂的特征在于其个体的属性，而艺术作品的永恒价值取决于“艺术法则”。但是艺术史和批评的历史使我们认识到相反的情形：恰恰是“艺术法则”才具有非本质和短暂的特征；32 它们只对一个时期或一个流派有效，绝不会对所有时代和所有地区有效。这些法则都是趣味的元素，艺术家将它们运用得光耀炫目，便造成它们是法则的幻觉。因此，有必要将个性与法则的关系颠倒过来。是艺术家的个性给趣味的元素留下永恒的特征，即所谓“艺术法则”。个性只有在作品的直觉对我们来说显而易见时才是真正艺术的。我们知道那种直觉是多么复杂，其中有许多对心灵各处的体验。但如果艺术的直觉确实存在，那么对艺术作品的判断就不应受限于任何无关个性的法则。

个性就是个性本身的法则。对这一原则的某些应用已为大家所接受。譬如，如果我认为德拉克洛瓦是艺术家，那我就不应该寻找他的画作的优缺点。德拉克洛瓦的绘画里既没有优点也没有缺点，有的只是德拉克洛瓦的风格。所以波德莱尔会说德拉克洛瓦的素描画得不比安格尔的差，而是素描的画法不同。认为德拉克洛瓦的素描比安格尔的素描差，意味着从具体的艺术作品中抽象出素描这个概念，之后使其失去全部的艺术价值。另一方面，人们已经注意到，安格尔素描中抽象的完美在寓言人物中比在肖像中更明显，因为

在肖像中连安格尔也被迫使其抽象完美的素描变形；使他被迫如此的恰恰是他的艺术冲动，且是在他创造力最佳的时刻。那么，德拉克洛瓦没有而在安格尔最糟时见得到的抽象素描又是什么呢？那就是学院派 [ academic ] 素描，亦即素描的图式 [ scheme ]；安格尔认为这个图式有助于教学，但这个图式仍然与他的艺术无关。今天所有这些已广为人知，因此没有必要在此强调它。 33

可是如果现在没有学院派素描，也不再会被认作是一个缺点，其他的图式一样抽象，却对艺术判断有过分的影响，例如比例 [ proportions ]。我们知道，自从波利克里托斯 [ Polycleitos ] 以来，有关人体比例的讨论实在太多。而实际情况是，因为不协调，所以只有某些人体的比例被选作原型。在建筑方面也是如此，埃及神庙就有着不同于希腊神庙的比例；但甚至是希腊神庙，多立安式 [ Doric ] 的比例也是不同于科林斯式 [ Corinthian ] 的。那么谁能说出这些比例中哪个完美呢？事实是，如果艺术是艺术家个性的表现，那么比例——任何比例——只有在艺术家需要时才分享到艺术。如果一个艺术家崇拜被称作“黄金分割”[ golden section ] 的比例，他理所当然地会制作一件含有这种比例的艺术作品。但这件作品的艺术性则是对这种需要的表达，对黄金分割的崇拜，而不是黄金分割本身。不过，如果一幅画的人物比例新异或特别，就我们通常的经验而论，甚至是艺术鉴赏家也难以欣赏它，那么的确，鉴赏家易于将任何不同于正常人体比例之处认作是艺术家出的错。有些艺术家像格列柯 [ Greco ] 或是莫迪利亚尼 [ Modigliani ] 拉长比例的做法，既不被公众接受，甚至也不为许多优秀的批评家所接受。在这方面人们会问，为何艺术批评此时检验树木的比例不像检验人体的比例那样严格？这个问题暗示判断人体比例的传统是严格的，其根源就是与其他自然形式相比，对人体形式的某种自豪；这种自豪具有一种执拗，要让我们无限和绝对的美得到欣赏。 34 但也可能是，如果我们认为艺术是艺术家感觉的表现，那么只有运用人体比例的艺术家对人体美有一种信仰和自豪，人体比例在艺术中才具有积极的意义。格列柯和莫迪利亚尼有另一种信仰；他们对人的本性及其奇妙之处并不那么乐观：格列柯凭借上帝神秘的目光，莫迪利亚尼则凭借近乎堕落天使的

柔情。那么，为什么他们的感觉方式会躲避恰当和协调的表现呢？也许是向比例的理论致敬？用这种方式提出这一问题足以让人懂得，如果对比例的热爱能成为艺术，那关于比例的理论就是并一直是判断艺术的障碍。

不言而喻，反常的比例要不就是表现上的需要，要不就是技巧上的无知。但是当一个已证明自己具有娴熟的技巧知识并成为风格大师的画家弃绝比例，而且表现的比例依照传统并不正常时，那他就有资格声称，人们不要嘲笑他，而应该设法理解他那不成比例之中的深刻道理。

在人们谈到模仿自然［imitation of nature］这个一般的问题而不是有关比例这一特殊情形时，问题就更微妙了。艺术是对自然的模仿这一广泛流传千百年的定义便说明了这个问题的微妙。今天我们知道复现一株树的画家是艺术家，不是因为他复现了那株树，而是因为他表现出自己感觉那株树的方式——是大还是小、开花或凋零、粗壮或雅致等等。然而，即使在理想主义最优秀的天才们那里，尽管已经十分明白艺术的创造性特征，但还是有着自然主义［naturalism］的后遗影响。例如黑格尔写过，绘画比诗歌更不完整，因为绘画表达感觉和激情时仅仅能使用面部和身体的各种姿态。任何有绘画艺术经验的人都知道，面部和身体姿态对艺术表现的作用是次要的。画家表现自我是通过造型与色彩，而不是通过细微地模仿自然如描画面部那样。的确，一些最伟大的艺术家的作品恰好被认作是面部形象与艺术表现之间的明显差异。莱奥纳尔多·达芬奇［Leonardo da Vinci］的情况就具有代表性。他画里的面部都微笑着；在很长的时间里作家们都认为莱奥纳尔多的内心是快乐的。一直到司汤达［Stendhal］人们才明白莱奥纳尔多在绘画中表现出了一种忧郁［melancholy］的情绪：他明确地用暗部［shading］来表现忧郁；暗部带有灰调子［half tone］的连续渐变，而面部的微笑只是强调了他的忧郁。

35

那么，如果要理解艺术作品，就没有必要考虑自然，没有必要将之与自然联系起来。然而，近三十年来一直盛行的抽象绘画和雕塑，就没有成为令我们信服和激动的艺术作品。原因在于这类绘画和雕塑都是一些智力游戏，制作得毫无感情可言。当黑格尔想到画中的面部和身体姿态时，他实际上想

到的是“灵魂的画家”圭多·雷尼［Guido Reni］画的仰望天空的眼睛，那是一幅来自耶稣会［Jesuitical］的表现主义式［expressionistic］的夸饰铺张之作。这也是一种抽象化，是一种把感觉画成无趣、虚假和放荡的图式；毫无感情的制作就像立体主义［cubistic］的构成［construction］。理智主义者［intellectualistic］或道德主义者［moralistic］的图式已经替代了工匠的感觉方式；而艺术作品却未诞生。

但是，当莱奥纳尔多通过灰调子的渐变来表现自己的感觉方式时，他并没有采用抽象的图式；他在感知。他的感觉就是自然，艺术中真正的自然。他不必诉诸外部自然的图式。他的作品是艺术的，因为它依据自然，而不是因为它模仿自然。

36

人们面对艺术作品中无数类似的问题，如果记住了艺术作品的性质便能解答所有这些问题，艺术作品的性质是直觉的而非逻辑的，具体的而非抽象的，个别的而非一般的。

如此阐明艺术判断的性质便是，它既是绝对的也是相对的。其绝对的方面在于艺术的永恒价值，其相对的方面在于那种永恒价值只有在艺术家独特的个性中才能见到。在一般与个别之间没有什么东西具有判断准则的意义。既不是素描也不是色彩，既不是古典也不是浪漫，既不是真也不是假，既不是好也不是坏。每一真正的艺术个性其自身便包含着所有图式，并以一种特殊的方式创造出它们；这种特殊的方式就是个性。要理解那种个性是不是真正艺术性的，只有一种方式：心存艺术的直觉，感受艺术的精神价值，以及认真思考艺术的性质。它不同于人类其他活动的性质，那些性质要不就是理性的或宗教的，要不就是道德的或功利的。

在历史地叙述千百年来所阐发的诸多艺术判断之前，对艺术判断的本质做出这番解释是有必要的，目的在于让读者明白为何以及何时我会赞成或不赞成这些判断。

# 第二章



## 希腊人与罗马人

对雕塑和绘画的批评出现于约公元前3世纪的希腊，这些批评是偶然地通过老普林尼［Pliny the elder］写的《博物志》［*Natural History*］而传到我们手里的。他提及的那些有关希腊艺术家的批评判断，的确是间接地选自希基翁［Sikyon］的色诺克拉底［Xenocrates］（利西波斯［Lysippos］学派的雕塑家），和卡利斯托斯［Karystos］的安提戈诺斯［Antigonos］有关绘画和雕塑的文章，两位都是公元前3世纪上半叶的人物。很难弄清所提及的判断该归属于他们中间的哪一位，而学者们又有将这些言论归在色诺克拉底名下的习惯，他似乎是两人中更重要的一位。所以我们说色诺克拉底为了提出建议和原则专门给画家和雕塑家写过一篇文章。但它不是一篇纯抽象的文章，如波利克里托斯写的准则［canon］。波利克里托斯完全专注于人像的比例；色诺克拉底则试图将其作为艺术判断范畴的艺术原则，与某些具体的艺术个性联系起来。如果判断的原则与艺术作品或艺术个性的直觉没有联系，那什么是批评呢？所以就我们所知，色诺克拉底第一次确立了极其理智的艺术批评标准。正是实际因素和文化因素这两个因素，使色诺克拉底确立了这么一个标准：

1. 两百年里，即公元前5世纪和前4世纪，希腊艺术的高贵品质，给同时代人及后辈人的印象是一种独特的文化及一连串理想，这样便能理解雕塑和

38 绘画这两个具有确定原理的完整学科。自然，一位生活在那个非凡时代之后不久的艺术家应当记录下那些阶段，学科的完善被视作艺术的完美，就是这样一步一步达到的；还有，他应当将这些阶段与每一艺术个性对这一学科的贡献联系起来。既有理论目的又有历史体验，这有助于色诺克拉底将自己的艺术观点指向具体的艺术家。

2.文化因素也同样重要。当然，第一位神话里的艺术家，在制作出第一件艺术作品之后对它做出评价，也就宣布了第一次艺术批评的出现。但只有当思考艺术是历史地体验艺术且达至某种成熟时，那种判断才具有独特的思想价值。请注意，色诺克拉底面对的艺术思想的范例正是柏拉图［Plato］和亚里士多德［Aristotle］，他发现后者和早期逍遥派［Peripatetics］对艺术都有很大的历史兴趣。亚里士多德在论诗的著作里多次实际提到诗歌的历史，提到诗歌的起源和不同诗人对诗歌的贡献。逍遥派喜欢利用谱系表［genealogical tables］以说明各艺术流派的发展，与他们为哲学流派制作的谱系表类似；他们还喜欢叙述艺术家的轶事和语录。忒奥弗拉斯托斯［Theophrastos］的弟子，生活在公元前4世纪下半叶的萨莫斯［Samos］的杜里斯［Duris］，便叙述过一些艺术家的传记而不讨论他们的作品，但甚至连他也有时表达出艺术判断。例如，他解释宙克西斯［Zeuxis］艺术的理想主义特征时便采用有关他的传说：宙克西斯要分别挑选几位女子身体最好的部分，因为他认为人体不可能是完美的；于是杜里斯的批评便产生于艺术家传记中涉及观念的轶事；正如色诺克拉底的批评产生于艺术论文将艺术法则运
39 用于艺术家或艺术作品。这是艺术批评的双重起源，它始于公元前4世纪末和前3世纪初；之后一直存在艺术批评，鲜有例外。直到18世纪，这时人们撰写艺术的历史而不再是艺术家的传记，还开始出现了有关艺术展览的评论。

色诺克拉底艺术批评的局限源于他受制于对公元前5世纪和前4世纪希腊艺术的体验（虽然这种体验提供了足够宽广的视野），受制于希腊美学和历史思想所达到的发展程度。

至于历史思想，我们必须看到古希腊人并没有试图呈现人类价值在艺术

或科学中的发展，但他们试图确定出现的事实，用直接和世俗的理由去解释事实，并将事实用作标准。同样，那些忙于讨论艺术的作家们，除了确定出现的事实之外（亦即确定艺术个性及其作品），竟从这些事实中汲取到完善艺术学科的方法。亚里士多德的《形而上学》[ *Metaphysics* ] 开篇有关希腊哲学史的概述，应当成为艺术地介绍那些艺术论文的范本；亚里士多德对苏格拉底 [ Socrates ] 的认可是因为后者形成对共相 [ the universal ] 的界说和理念，这相当于艺术论文对利西波斯和阿佩莱斯 [ Apelles ] 的认可是因为他们完善了雕塑和绘画。

至于美学思想，我们必须记住，柏拉图和亚里士多德游移于有关美 [ beauty ] 的理论与有关艺术 [ art ] 的理论之间，并未让这两种理论重合。既然我们知道甚至在今天也很少见到认为美就是艺术完美的观点，也就没有理由对此感到过分惊讶。对希腊人来说，艺术就是*minesis* [ 模仿 ]，就是对自然的模仿 [ imitation ] 或再现 [ representation ]；美对他们而言具有与善 [ the good ] 同一的道德性质，或是与几何比例同一的数学性质。艺术与美这两个问题之间的关系不是由哲学来确定，而是靠妥协 [ compromises ] 来暗示。希腊人说模仿自然是必要的，但也有必要遵从外在美和道德美的概念而使自然理想化；也就是说遵从数学比例和高尚的情感。所有这些都不是太严格，但它们有利于让人们从不同的角度去看待艺术作品：从模仿技能的角度，从抽象形式的角度，以及从道德内容的角度。

40

模仿的概念使色诺克拉底忽略掉波利克里托斯之前的所有雕塑家，使他夸奖波氏将"雕像的重心放在一只腿的上面"，也使他责备波氏呈现了一些太单调乏味的雕像。他认为米隆 [ Myron ] 在多样化方面超过了波利克里托斯，但米隆还不能表现头像的头发。毕达哥拉斯 [ Pythagoras ] 能够表现头发，而且知道如何刻画肌腱和血管。最后，利西波斯能够完美地表现头发，他甚至连最细微的细节制作也都精确微妙。所以，色诺克拉底为了遵从艺术的模仿需要而声称的判断标准就是：雕像的自然平衡、身体的变化、用大理

石或青铜表现柔软的头发的困难，以及细节制作的精妙。另一方面，色诺克拉底注意到波利克里托斯使用了粗壮的比例，米隆则对它做出了改进，毕达哥拉斯第一个发现了对称［symmetry］与节奏［rhythm］之间的关系，亦即甚至在动态的人物中发现了妥当的比例；最后，利西波斯修改了比例的准则，使得人像更加苗条和雅致，以便表现出人应该的模样，而不是他本来的模样。注意，从最后的判断中产生出了对艺术方式的意识，艺术方式与自然方式平行但不等同于自然方式。最后的判断不再是抽象几何形式的问题，而是艺术效果的问题。事实上，从粗壮向苗条的比例转变与美跟艺术**无关**的看法转变是一致的；的确，我们知道，艺术家为了表达自己的感觉会使用粗壮的比例，并通过粗壮的比例来实现其艺术的完美。但是，表现人应该的模样而不是他本来的模样，这一观念却跟艺术**大有关系**，因为它意味着不再去模仿自然主义［naturalistic］意义上的自然，但它还是在雕塑中要达到一种艺术水准的努力。这种努力也许受到皮洛［Pyrrho］的怀疑论［scepticism］影响，其意义超出了对利西波斯具体的历史判断。

41

色诺克拉底对绘画的判断，从批评的观点来看比对雕塑的判断更为丰富和重要。对早期艺术家的批评，一直或几乎限定在对模仿能力的征服上。绘画的发展被认为与色诺克拉底同时代各画派的教学是平行的：首先是素描，接着只用一种颜色，再接着是明暗对照法［chiaroscuro］，然后是具有不同反光的各种色彩，最后是用作统一和协调敷色的色调［tone］。发明短缩法［foreshortening］、懂得解剖［anatomy］和依据明暗对照法的原则去处理衣纹皱褶［drapery］，这些成就都归属于克利欧奈［Kleonai］的基蒙［Kimon］。波利格诺特斯［Polygnotos］将女人身上的衣服画成透明的，服饰也是多彩的；女人张着嘴，露出牙，还有不同类型的面孔。绘画的科学基础是潘菲洛斯［Pamphilos］的功劳——“第一位在知识的每一分支，尤其在算术和几何方面得到全面培养的画家；所以他认为，没有知识，艺术不可能完美。”

42

谈到更近代的画家时，色诺克拉底较少强调模仿的问题，而是关注不局限于抽象意义上的形式问题。他说道，如果宙克西斯画的头部和四肢太粗大，

而帕拉修斯［Parrhasios］则赋予头部和四肢以妥当的比例，那么就没有人在轮廓线［contours］上超过帕拉修斯，即使“他缺乏立体感”［modelling］。在这里帕拉修斯对轮廓线的界定十分生动和微妙，使之不再是对抽象形式的界定，而是对真正的艺术的界定。“轮廓线似乎退缩了，如此将对象围起来以明确背后的部分，于是清晰地暗示出完全隐藏着的部分。”由于其消失的轮廓线，帕拉修斯被诱导着追求丰满的浮雕［relief］效果，尼喀阿斯［Nikias］便是以这种效果而享有盛名：“他极其仔细地处理亮部与暗部，尤其注意让他的人物在背景前显得浮雕般地突出。”尼喀阿斯的浮雕感说明暗色背景上有高光，而他的原则就是立体造型的原则；但是批评家们认为帕乌西亚斯［Pausias］遵循的是一条不同的原则。

“最突出的例子是，帕乌西亚斯想展示牛的身体长度，他画出牛的正面而不是侧面，却设法表现出牛的体积。此外，在所有其他部分用高光和白色表现，且用深色画出较小凸起部分的同时，他将整头牛画成黑色，又赋予阴影本身之外的阴影以内容。他在使平面上所有形象具有丰满的浮雕感方面，在形象受到短缩［foreshortened］的情形下暗示出结构［form］方面，显示出高超的技艺。”

但我们不清楚的是，色诺克拉底是否完全确切地意识到，帕乌西亚斯风格的色彩特征与立体造型的传统类型是相反的。事实上，色诺克拉底的文章里很少提到色彩的意义：有时他抱怨说某些色彩敷得太耀眼，夸赞阿佩莱斯画完后还罩上一层黑色“光油［glazing］以防止色彩的光泽刺眼”。但这在我们看来不过是个技巧和学院趣味的证据。阿佩莱斯及次于他的同辈画家们，对色诺克拉底来说代表着艺术的完美；他还试图指出每位画家的完美之处：“梅朗提奥斯［Melanthios］在人物分布方面是完美的，阿克勒皮俄多［Asclepiodoros］在透视［perspective］布局，即确定不同物体之间准确的距离方面做得完美。阿佩莱斯胜过他之前或之后所有的画家。他赞赏同辈画家的作品，称赞每个优点，可是他注意到他们都缺乏那种优雅［grace］，希腊语叫*Xáris*，这优雅就是他自己的特点；那些画家在其他所有方面都很优

43

秀，但就是在优雅方面没人比得上他。他还有一个长处”，据普罗托根涅斯［Protogenes］所言，“就是知道何时收起画笔；这句令人难忘的格言说明过于谨慎常常会有害”。总之，优雅与自然的创作技巧是阿佩莱斯无与伦比的品质，这些判断也是色诺克拉底艺术批评的最大成就。它们摆脱了抽象的形式也摆脱了模仿的概念；它们能达到审美价值的中心；它们揭示出了画家的技艺，可惜我们不认得阿佩莱斯，但是当仔细察看拉斐尔的杰作时我们相信，我们正在与阿佩莱斯相遇。色诺克拉底对绘画的批评远优于他对雕塑的批评，这竟使我们怀疑，如果未受阿佩莱斯自己谈艺的影响，他能否达到如此高的水平。

作为艺术判断的原则，道德内容是亚里士多德思考的问题。他为解释诗歌中的现象而提到了画家：波利格诺特斯画的人比我们优秀，帕乌索恩［Pauson］画的人比我们卑微，迪奥尼修斯［Dionysios］画的人跟我们相似。苏格拉底也曾说过：“雕塑家用可视的形式再现灵魂的存在。”亚里士多德注意到绘画中道德表现的必要性：波利格诺特斯是有道德的聪明画家，但宙克西斯对道德表现不感兴趣。年轻人不要凝视帕乌索恩的画，而要凝视波利格诺特斯的画，凝视其他描绘道德表现的画家和雕塑家的作品。我们知道色诺克拉底只有两次提及这个问题：“欧弗拉诺［Euphranor］第一个赋予英雄们以完全的尊严”，和“底比斯［Thebes］的阿里斯忒德斯［Aristeides］在所有画家中第一个画出灵魂并表现出人的爱情和情感”。被亚里士多德强调过道德价值的波利格诺特斯，反而被色诺克拉底认作只是对模仿力有贡献的人之一。这是因为阿佩莱斯的完美遮蔽了他的理解力，就如利西波斯的完美使他看不到菲狄亚斯［Phidias］的伟大。对艺术中道德表现的思考，可以纠正完美的外在模仿和绝对的抽象形式这一观念。这一观念作为艺术完美的象征属于技巧上更进化的艺术；因为人们不能将取决于艺术家不同禀性的道德表现，简化为统一类型的完美。但对艺术的道德判断，只有在理解艺术创作的过程而不是再现的题材时才是正确的。譬如，一位画家再现静物时展示出自己的道德态度，另一位可能是在再现英雄时暴露出自己卑劣的本性。但希腊人不懂

44

这点；他们查看主题［motive］，且变得为画家所选择的题材感到自豪，因此甚至是艺术的道德方面，既没有使他们的批评摆脱对所要模仿的自然作抽象思考，也没有使他们的批评摆脱模仿的科学。色诺克拉底在讨论利西波斯艺术中写实的外貌及阿佩莱斯的优雅和自然的创作技巧时，那些贴切的直觉依旧是个别的，局限于他对利西波斯和阿佩莱斯技术完美的肯定；并没有延伸到其他艺术家，比如波利格诺特斯，他的伟大早已为亚里士多德所理解。艺术批评还不能像亚里士多德视荷马［Homer］为同样优秀的诗人那样去认识到早期艺术家的绝对完美；也就是说，艺术批评需要确定的不是艺术的普遍完美，而是每位艺术家的具体完美。 45

对利西波斯和阿佩莱斯独有的崇拜，开始在帕加马［Pergamos］消失，那里形成了一种习惯，即公式化地表述优秀艺术家的准则：它仿照用固定的欣赏尺度按年代排列十位演说家准则的做法。这个传统影响到了西塞罗［Cicero］、哈利卡纳苏斯［Halicarnassos］的迪奥尼修斯和昆体良［Quintilian］。西塞罗将艺术的普遍观念与不同的艺术风格做了对比："只有一种雕塑艺术，其中的佼佼者是米隆、波利克里托斯、利西波斯；但是他们各不相同，而无视这点，你就不会想到他们与自己的本来面目不同。绘画也是如此：宙克西斯、阿格拉俄福恩［Aglaophon］和阿佩莱斯相互之间极少相似，但似乎每一位都完美至极。"这类观察对色诺克拉底的批评是一种改进，因为它会弃绝关于艺术进步［artistic progress］的先入之见。事实上，如果每个艺术个性都会达到自己的完美，也就不存在超越任何个性的、抽象的艺术完美；有的人会渴望这种完美，有的人会达到这种完美，还有人会从这种完美处衰落。技术会进步，但技术不是艺术。

但必须注意的是，西塞罗极为圆通和敏感，却缺乏思想上的一致性。所以他对人们更喜爱老大师而不是表现出众多改进的新大师感到疑惑。于是西塞罗和昆体良转述的那些画家和雕塑家准则便缺乏真正的批评意义，因为他们没有重点和能力。他们收集相互矛盾的主张而不做逻辑认证式的研 46

究。我们可以昆体良如下的判断为例："据说利西波斯和普拉克西特列斯[Praxiteles]是现实的最佳复制者，因为得墨特里俄斯[Demetrios]太沉浸于现实且宁要酷似不要美。"这么说利西波斯和普拉克西特列斯的价值不在于复制现实，而在于理想的创造，这正是得墨特里俄斯缺乏的。这表明昆体良无法将自己的判断只建立于一条原则之上：他任凭自己对一些主张和残缺不全的见闻激动不已；这些主张和见闻本身尽管没错，可是相互之间毫无关系。他是从外面来看待批评问题的；他注意到这些问题却没有进一步弄懂，因此他的见解低于色诺克拉底的批评。所以，西塞罗和昆体良的判断使我们对之有兴趣，那更多是作为他们同辈鉴赏家见解的证据，而不是他们自己的判断。

在基督降生的头几百年里，艺术收藏突然时兴了起来，这与新兴罗马的奢华有关，也是当时的艺术引起的一种反应，因为按公元前5世纪和前4世纪伟大的希腊艺术的标准，同时代艺术被认为正日趋衰弱。有鉴于此，许多鉴赏家便出现了，鉴赏家的工作于是被卢奇安和卡利斯特拉托斯界定为："艺术作品有赖于聪明的观者，他必须超越悦目而表达出判断，还要为其所见提出理由。""鉴赏家是那么一种人，他们具有微妙的艺术感觉，知道如何发现艺术作品中包含的不同品质，并将推论与这种欣赏结合起来。"这种鉴赏家在欣赏中不会任凭自己只被完美的制作吸引，还要能欣赏发明[invention]的天赋。就此而言，普林尼说过一段重要的话："只有艺术家提曼忒斯[Timanthes]的作品才总是让人们想到的多于他画出来的。他足够心灵手巧，而他的发明天赋还胜过他的心灵手巧。"在公元4世纪之前，有关智力的这种新取向导致了艺术家绝对价值的发现，且破除了利西波斯和阿佩莱斯绝对完美的假象。昆体良注意到这类偏好但不理解它们，所以他心怀恶意地认为，这归咎于想显示自己是鉴赏家的癖好[mania]。但不管怎样，在昆体良时代没有人敢拒绝接受有关菲狄亚斯的绝对和永恒价值这一批评事实。舆论认为菲狄亚斯表现的诸神好于他所表现的人像，他具有一种其他艺术家不懂的奢华和高贵；例如波利克里托斯就不懂，他使人形理想化，却没有达到如此高度的神性威严。通过这些及类似始终源于动机而非源于再现类型的迹象，我

47

们发觉鉴赏家明白菲狄亚斯是通过自己对神性的认识而达到完美的；这是另一纯粹的批评结果，它超越了模仿自然、精确形式和道德内容的所有局限。这种直觉的诗意形式［poetical form］在《古希腊诗集》［*the Anthology*］里就能见到："要么是朱庇特［Jupiter］下尘世向你展示他的容貌，唉，菲狄亚斯！要么是你登入天堂见到天神的真身。"为解释同一座朱庇特的雕像，西塞罗的批评观点是有关类型美［type of beauty］的传统观念。这种传统观念激励过这位雕塑家和狄奥·屈梭多模［Dio Chrysostom］，后者写道："雕塑家或画家都无法用智慧和才智本身来复现它们，因为它们从来不会赋予纯粹的智慧和才智以形式；还因为这类形式常常外在于人类经验，而且会是不真实的形式。所以人们诉诸人体，在那里我们也许认得出精神价值的存在。由于缺乏原型，神便用人形来再现，人形好比是智慧和理性的花瓶；我们借助可视和可感的材料，试图用象征表现看不见、摸不着的存在。这种象征高于某些野蛮人将神性本质与动物形象相联系、符合荒谬和不道德习俗的象征。"这段话里隐约见得到艺术的原则，那就是理念的感性形式，这是黑格尔美学的基础；而艺术家的直觉象征与宗教的任意象征之间的差别得到了确定。狄奥·屈梭多模上述言论的中心思想，又由菲洛斯特拉托斯［Philostratos］（公元3世纪）重复了一遍："谁指导菲狄亚斯再现他从未见过的神呢？是其他东西指导着他——一种充满智慧的东西。那是什么？除了模仿，你说不出任何这类东西。制成这些形式的正是**想象力**［*imagination*］，那是一个比模仿更灵巧的艺术家。模仿会制作出所见之物，但想象力会制作出未见之物。"当然，菲洛斯特拉托斯的"想象力"，并没有将对未见之物的想象力与艺术家的创造性想象力区分开。昆体良也一定说过同样的话，他谈到**幻象**［*visions*］，希腊人叫作*fantasias*［幻想］；远处事物的形象通过幻象被心灵再现出来，竟使我们以为我们用肉眼看见了它们并让它们出现在眼前。从另一方面看，狄奥·屈梭多模并没有将自己的想法限定在不可见与可见、精神与物质的关系上，而且他还想要区分不同的艺术："我们雕塑家制作的每个肖像都得是单一的姿态，这种姿态必须稳定和永恒，它还要包含神的全部禀性和品质。但是诗人就可以

48

49

在诗歌中包含有许多形式，并且能赋予角色以动态与平静、行动与言辞。”正是这段话中假设的这种区别，使莱辛［Lessing］的《拉奥孔》［*Laocoön*］成了名著。当然，从这些合理的想法中并未得出任何结论，这些想法是异常的果实而不是新植物的种子，它们在18世纪一种完全不同类型的思想成熟之前，也未促进思想的发展。

我们直到现在谈的都是有关雕塑和绘画的批评。古代有关建筑的许多看法，我们是通过维特鲁威［Vitruvius］的专著［《建筑十书》（*De architectura*）］而知晓的。但有必要进一步说明的是，这些看法比起那些论绘画和雕塑的言论来要简单和粗陋得多，就像即使是今天那些有关建筑的看法一样。建筑的两个急切需要是构筑术训练和数学比例科学。按维特鲁威的说法，对建筑的判断有六个范畴，其中实践性方面，亦即经济方面，与仿审美［pseudo-aesthetical］方面并置；这种方式甚至连文字解释也都是不确定的。至少看来维特鲁威的拉丁词*ordinatio*［秩序］指的是建筑物规模的适宜；*dispositio*［布置］他理解为建筑物依照规划和立面图的方面；*distributio*［经营］他说的是建筑物的经济方便。但他赋予了如下的范畴以审美的内容：*eurthmia*［协调］，是指某些元素重复的价值；*symmetria*［对称］，是指不同元素与整体之间的比例；*décor*［得体］，是指完美的制作。虽然如此，但为了审美的迫切要求且以绘画和雕塑为基础，必须将这些建筑范畴归因于模仿自然的观念，并将之与其他艺术作品挂钩。但是，建筑师并不会像画家和雕塑家那样成为大众的英雄，所以对他们的历史兴趣也一直不够浓厚；另外，建筑物有不同的类型，又都服从于实际的需要，所以有必要指出不同类型建筑物中的艺术元素。圆柱［column］及其之上的所有部分，便被认作是这种艺术元素；维特鲁威将其分为三种柱式［orders］：多立安式、爱奥尼亚式［Ionic］和科林斯式。对圆柱的选择基于它与人体相似的比例。也就是说，人体比例证明了建筑的模仿特征且允许后者被当作艺术作品。于是建筑的历史就是这三种柱式的历史，也就没必要进一步说这种历史是纯粹的传说。

50

另一种艺术批评就是文字描述［艺格敷词（*ekphrasis*或*e'cphrăsis*）］。它以荷马对阿喀琉斯［Achilles］盾牌的著名描述为范本，《古希腊诗集》里的诗人们都很钟爱这种文体。这种文体由于有种用词句［words］与形式和色彩竞争的愉悦而变得流行起来。斯塔提乌斯［Statius］、马提雅尔［Martial］、阿浦勒俄斯［Apuleios］、小普林尼［Pliny the younger］以及两位菲洛斯特拉托斯都追随过这种时尚。由于这种批评家是哲学家加艺术家，而不是艺术家加艺术家，文字描述本身可能是艺术作品，但不是重要的批评成就。然而也许是最优美的描述，即卢奇安对宙克西斯画的女马人［Centauress］的描述，才是表达敏锐和新颖评论的机会。卢奇安清楚艺术家的想法；他曾差点成了雕塑家，所以他知道自己的描述与艺术的形象［figurative］方面毫无关系。51 他说过："我不够格作为鉴赏家去判断这幅画的视觉美。那是画家和专业鉴赏家的工作。专业鉴赏家去赞美构成一幅美妙图画的那些不同部分，比如素描准确、色彩真实、明暗效果、比例精准、总体协调。我的工作是解释宙克西斯赋予男马人［Centaur］一种恐怖和凶恶的表情，赋予女马人一种与塞萨利［Thessaly］有名的母马［mares］相似的面貌时，他如何表现出如此丰富的天才。"卢奇安也关注所表现的人物心理和形体再现的逼真，而将前面提到的图式问题留给技巧精湛者去解释；这些图式问题与艺术家的个人幻象没有关系。宙克西斯的比例法当然属于他的艺术，但对比例法的欣赏依据的是比例法的一般准则，而不是宙克西斯的个性。这就是为什么像卢奇安说的那种画家和鉴赏家，不能有效讨论宙克西斯艺术的原因。卢奇安提到过一个有关宙克西斯发怒的传说。一次，宙克西斯有幅画被人大加称赞是因为题材新奇，而不是画法技巧娴熟。所以有些人对图画故事感兴趣，另一些人则对画法技巧感兴趣：两种人都没有进入艺术批评。不管怎样，意识到观画有两种方式这相当新鲜，这种意识是通往艺术批评的一条道路。有时甚至卢奇安便近似于做批评，如他欣赏到女马人身上女人与母马两种身体的融合，还解释这两种身体如何与奇妙的艺术交织在一起，使得这些融合愉快而轻松的元素消失在观者眼前时，观者竟也没有意识到这种转变。甚至连古代的艺术要览类书 52

籍，如旅行家保萨尼阿斯［Pausanias］的著作［《希腊述记》(*Description of Greece*)］，也从未超越过对艺术作品的描述。

艺术与艺术批评的一些矛盾并没有逃过希腊人和罗马人的注意，他们讨论这些矛盾的方式也留给了之后的批评。其中之一是有关再现的理性［rationality］与非理性［irrationality］问题。人们都知道，贺拉斯［Horace］曾怂恿朋友们嘲笑一幅画，那画上美女的身体以丑陋的鱼形收尾，像一条美人鱼。尽管这样，我们也能欣赏西壬海妖［siren］。怪诞［grotesque］是富于想象的组合而不是模仿现实，而怪诞的流行引起了维特鲁威的反对之声："你会接受芦苇能支撑屋顶，或是烛台能支撑满是装饰的神庙穹顶，又或是柔软摇曳的花茎能支撑一尊坐像的重量吗？纵然人们知道这类想象是假的，可是人们不仅不指责它，而且还纵容它，这是因为人们既不看重事物的实际情形，也不看重主题的合理性；他们不看重得体原则［rule of convenience］。所以人们要避免赞赏那些画，它们没有模仿真实。即使画法技巧精湛，也要避免做出判断，除非它们有些极为充分和清晰的理由。"因此，像将理性的清晰视作艺术唯一尺度的维特鲁威一样，他的那些欣赏技巧而不是怪诞艺术的对手，也显露出未有进入真正的批判性判断。怪诞的缺点实际在于缺乏道德严肃性，而不是在于它的非理性。

53

第二个矛盾就是美［beauty］与丑［ugliness］。根据柏拉图的说法，美自身［in itself］既不见于生命物之中，也不见于生命物的表象［representations］之上，而是见于几何数字［geometrical figures］中。这些数字由于本身的天性而美在自身；它们的美超越了感官的愉悦。亚里士多德也曾证明美的数学起源。两位都在自然与艺术之外寻找美，发现艺术的原则不在美，而在于模仿。由于亚里士多德严密的逻辑，他根据艺术既能表现美也能表现丑这一观点推论出："那些我们在自然中见到都会恶心的东西，却由于艺术的复现而让我们感到愉悦，尤其是以极度的写实方式复现时；例如丑陋无比的动物或死尸。"但在亚里士多德看来，这种愉悦是观者在形象中发现和认出内容的愉

悦，而不是审美的沉思。普鲁塔克［Plutarch］重复了亚里士多德的观点，并补充道："如果一幅画用可爱的形式表现丑陋的动物，那怪物便背离了自己的天性且不再貌似真实。"这说的是写实性的真实，不是要反对美的观念而主张艺术自由。不过，普鲁塔克和一般的斯多葛派［the Stoics］都提到，解决这一问题要将美的所有前提与身体剥离而留给灵魂；丑则变成衬托灵魂美的工具。维吉尔［Vergil］曾说健硕的身体中的德行［virtue］更优雅，塞内加［Seneca］却反驳道："德行不需要装饰；德行美在自身。不必用身体的变形去伤害灵魂，而要用灵魂的美去装饰身体。"普鲁塔克声称，一旦加上了道德美，身体的丑便美在自身。因此关于丑的观念有时遭到否认，有时又因能引起争论而受到珍视。

54

然而甚至是追求浪漫主义批评的真实这一方式，也并未起到多大作用。合理性原则和几何美原则都需要艺术家的精确制作。宙克西斯说轻松快捷的制作无法赋予艺术作品以恒久的生命，也无法赋予其源自细致谨慎的完美。但在技法的完美变成技法的能力时，色诺克拉底于是就说到阿佩莱斯知道在正确的时间收起画笔，而西塞罗则说阿佩莱斯意识到了**充分**［*enough*］一词的意义。这便引出了有关画作的完成［finishing］这一新的观念。古代的鉴赏家也许意识到速写式［sketchy］图画的价值，因为速写式图画以一种更直接的方式展现出艺术家的内心，这种方式更自然、更私密，而不用考虑公开展示时的所需。普林尼就这种心境给我们举过一个例子，虽然是以一种附带的和心不在焉的方式："很奇怪和值得注意的是，人们不大欣赏艺术家的完成品，而是欣赏他最后没有完成的作品，例如阿佩莱斯画的维纳斯［Venus］。实际上人们欣赏艺术家断断续续的速写和最初的想法；而作品中被抹掉的悔笔会诱骗我们给予奖赏。"

理性与非理性、美与丑、作品的完成与未完成等矛盾，包含着造型［form］与色彩［colour］这对矛盾。我们不能断言造型与色彩总是且必定构成矛盾，且与已提到的其他矛盾有密切联系；事实是，希腊罗马的古代画家和文艺复兴时期、新古典主义［Neo-classicism］时期的现代画家是这样理解

造型与色彩，但中世纪的艺术家便不是这样来理解。历史不能决定事件的原
55 因，而只是事件的前提。上述矛盾的前提如下：美的理性化 [ rationalisation ] 是基于造型的数学比例。当然，连色彩也能理性化，亚里士多德便写过一篇色彩专论，他在文章中区分了三种元素：1.光，2.透光的物质，3.物体反射光的固有色 [ local colour ]。这些是科学的观察，但是没有人想设定一种光或一种色彩作为完美的标准强加给每幅图画或每座建筑物，如人体比例强加到人物和圆柱的造型上。也就是说，发明过一个有关人体造型比例的准则，而不是有关色彩协调的准则。比例被认为是定律，甚至连想躲避这些定律的艺术家也是如此认为；但色彩的协调只是由感受能力来处理的。是理性化的造型而不是感受性的色彩才能全面展示出美来，美被认作是理性的。美的反题是丑，但依据柏拉图和其他人的看法，色彩本身是美的。不过色彩的美应当从属于造型的美；造型不仅美，且具有理性，是绝对美。相反，如果色彩左右造型，其结果就是粗野的趣味和丑。

亚里士多德在《诗学》[ *Poetics* ] 中为了解释悲剧的基础何以是神话，人物何以只居于第二位，他做了一个比较："类似的情形也发生在绘画中。如果某人即使用最漂亮的色彩而不用预先的素描来涂抹表面，那他就不如另一位仅用纯白色勾出人物轮廓的人更有吸引力。"菲洛斯特拉托斯还举例想证明这一观点的正确："即使我们只用白色画个印度人，他仍然像是黑色的：他宽扁的鼻子、卷曲的头发、凸起的颧骨，还有两眼奇怪的表情，所有这些都
56 表明这些面部特征是黑色的；即使我们看的是白色，而这些特征对每位有经验的人来讲便代表着印度人。"从此例我们能理解古人称作审美的愉悦是何种类型，或者说他们称作幻象的想象力是何种类型：这种愉悦有赖于认出 [ recognition ]，而只有艺术家的技巧表现出想象力。他们谈论的是理智的知识而不是真正的审美愉悦。

艺术的发展趋于持续产生对敷色的兴趣。而在公元1世纪，哈利卡纳苏斯的迪奥尼修斯便客观地观察到："古画里敷色的图式简单且无色调变化；但线条的表现却精致完美，于是赋予这些早期作品一种无比的优雅。这种纯净

的素描后来逐渐地消失了；替代它的是学来的技巧、明暗的区别和足智多谋的华丽敷色这一后辈艺术家们的强项。”

可是这种判断的客观性并不总是得到赞同。希腊艺术胜过东方艺术尤其是波斯艺术，是因为希腊艺术的比例感，而不是因为敷色的创造性能力；由于东方制品具有一种奢华的特点，也就难以将敷色的技艺与华丽的材料区分开来。再说，正如迪奥尼修斯指出的，与艺术衰落并行的敷色的发展，被罗马批评家认为就是艺术衰落的原因。

将敷色认作是粗野的奢华这种观点有多么普遍，卢奇安在下面对一座大厅的描述中便表达了出来：“它的富丽堂皇就是令人震惊的唯一理由。既不是艺术也不是美，既不是正确的比例也不是优美的形式，而使得满布着的耀眼金属具有价值。那是为粗野人建的奇景。粗野的人不会欣赏美，他们显摆自己光彩夺目的金银财宝是为了使观者惊讶而不是使之陶醉，因为粗野的人以为绚丽的东西是美的。” 57

普林尼和维特鲁威都将艺术的衰落归咎于敷色。普林尼说：“阿佩莱斯和其他人在他们不朽的作品里只用四种色……而现在是紫色［purple］覆盖了我们的墙面，还有印度贡献了其河底下的泥浆［ooze］及龙和大象的血液，再没有杰作了；于是办法［instrumentalities］少了万事更妙。真是如此，因为人们赋予材料而非天资以更多的价值。”维特鲁威则说道：“古代的人们只欣赏艺术家的才能及其作品的完美，现在人们只夸赞一件事：色彩的壮丽。画家的技巧不再有价值。”

后来普鲁塔克发出了与这些指责相反的声音：“敷色优于素描，且在脑海里形成更生动的印象，因为敷色能造成更强烈的错觉。”这是对正在出现的一个新时期的预感，而不是批判性的反驳。

最后连作品的完成与未完成这对矛盾也对应于造型与色彩，因为色彩效果需要不平展的表面，这种表面的缺陷给人一种未完成的印象。这种效果在《古希腊诗集》里有记载，那段话与帕拉修斯画的菲罗克忒忒斯［Philottetes］像有关：“该画有种不平展的面貌，这无疑是画笔的效果，而且色调也有些

粗糙不平。”

58　上述是有关造型艺术批评的最重要证据，它们都极其不完整和零散，都是自古希腊罗马时期保存下来的。古代人所遵循的原则即使在现在也是真实的，不过现在这些原则以一种更深刻的艺术本质观念为人所理解。古代人提出了艺术的批评问题而没有解决它们，不过运用了敏锐与客观的观察以及非常精微的感受能力。所以明智的是，不仅要回避古代批评家的错误，还要阐述他们的原理，要研究他们的图式：关于模仿、比例、道德内容、心灵与物质的关系，幻象与神话的关系，技术分析与题材描述的关系，理性与非理性，美与丑，完成与未完成，造型与色彩。

# 第三章



# 中世纪

直到14世纪，有关艺术家或是有关艺术作品的描述，就像古希腊罗马人能写出的那种描述，在中世纪未有见到。因为近千年来艺术批评似乎销声匿迹：的确只是似乎，因为遗留有讨论艺术和艺术作品的一些证据；可是对超然性［transcendency］的渴望导致中世纪的人们在艺术作品中追求上帝，即至高无上的美，并且只是体现上帝，这使得中世纪的人们无法充分关注尘世之物，而艺术作品和艺术家的个性也是尘世之物。在古代末期，一种比之前的理论更玄虚的美学理论由柏罗丁［Plotinus］构想出来了。之所以玄虚是因为这一理论中的自然通过神秘主义［mysticism］而精神化［spiritualised］了，而模仿的概念则受到了某种压抑。圣奥古斯丁［St. Augustine］认识到造型艺术中某些原则的精神性。之后，邓斯·司各脱［Duns Scotus］和圣托马斯［St. Thomas］意识到精神性决定某些能力，艺术也位于这些能力之列。由于这种思想，艺术实际上便摆脱了自然——那是希腊人所理解的自然主义的自然。艺术与自然的联系受到摧毁，这促使艺术家创造出许多杰作，遍布罗马式［Romanesque］和哥特式［Gothic］建筑、罗马式和哥特式雕塑、拜占庭［Byzantine］和罗马式镶嵌画［mosaics］、彩色玻璃［stained glass］以及织品［textiles］等之中。可是在这股创造的热潮中，却没有人对这些作品做过校勘

著录。要对这些作品做校勘著录，就必须像古代人那样，将对批评的逻辑过程的意识与对艺术的非逻辑和神秘过程的意识结合起来。中世纪的人们只是意识到艺术的非逻辑过程，而没有意识到批评的逻辑过程。因此，他们也遵循着这种衰弱的文化，而局限于提供经验性的画谱［receipts］。在整个中世纪，艺术批评分为三种形式，却没有一种形式能够全面透彻地论述艺术批评。这三种形式是：神秘主义美学、圣像汇编［iconographical repertory］以及画谱的正文。我们对所有这三种形式感兴趣，只是在于它们能向我们提供有关当时的艺术知识，或是它们在之后的批评中可能会成为事实。

60

历史上古代人专有的关于人的自然主义观念，在中世纪被关于人的精神价值的观念所替代；天命与运气的概念被上苍［Providence］的概念所替代。艺术中也是如此。精神的价值得到认可，不过是以超然的方式且不区分精神的类别；因此有关艺术的想法便完全同化成有关上帝的想法。由于对普遍性［universality］的热爱，个人变得无关紧要，且沦落为宗教狂热的匿名工具。这对于艺术创造来说是个合适的状态，但此时对于写作一部批判性的艺术史而言却是最绝望的状态。

让柏罗丁超越**模仿**概念的那条原则就是**流溢说**［*emanation*］的概念，这一概念源自东方。柏罗丁说道，“想象一下你面前有两块大理石，一块没有造型也没有加工过，另一块则是一尊雕像。雕像表现的是个神像或人像；如果是神像，那雕像便具有某种恩惠［grace］或灵性［muse］；如果是人像，那它不是某个人的肖像，而是聚集了不同原型的美。于是，这块靠着艺术而具有形式美的大理石，就立刻显出美来。这美不是因了大理石，否则另一块大理石也同样美；而恰恰是因为它由艺术制成了形式。物质实际上并不具有这一形式，形式在进入大理石之前存在于作者的心里；形式在工匠［artificer］的心里并不是因为他有眼和手，而是因为他有了所需的艺术。的确，艺术中有着比这一形式壮丽得多的美”，那是由于它从艺术本身和作者那里进入到物质时，部分的美消失了。说艺术家只模仿他们的所见，这不对；“他们反而是求助于那些构成自然且自然也是依其运行的相同理据［reasons］，艺术家除

61

了用想象力创造出许多形象之外，还修正那些不够完美的形象，这是为了使形象接受到美。”所以艺术家将丑陋的物质转变成了理性的形式。这些形象变成了美的，是因为它们分享了理性，理性就是上帝。以实体形式来象征世界永恒理据的所有事物都有理由被称作美的。正如克利西波斯［Chrysippus］说过的：美关涉的是天地万物而不仅仅是人。就连柏罗丁也反对美与比例同一的观点，因为这些比例关涉的是人，更确切些是人体，而美是精神性的。美是复杂的。有一种简单的美，即色彩的美，因为这种美就是光明战胜黑暗。

灵魂离开物质而达到至高无上的美，也就是至高无上的善［good］，即上帝，这一神秘的过程被柏罗丁说成是**直觉**。这是沉思的过程；与论证相反，这一过程中的主体与客体是同一的。幻象不再是外在的而是内在的。如果肉眼没有先理解到太阳的形式也就看不到它。如果灵魂本身不美也就看不到美。这一神秘的过程以幻象而告终，幻象统一和简化了万物：在**神往**［*ecstasy*］之中。也就是说，艺术行为在其目的是获得上帝的理性时依然是理性的，但是其过程是直觉的、富于想象力的。新时代的无限世界替代了希腊罗马时代的有限世界；如果这个无限世界还有些混乱，那就用有关艺术精神性的新知识影响它。 62

圣奥古斯丁终其一生热情地致力于美学研究，他支持柏罗丁的观点并对其中的部分做出了解释。譬如：丑不仅缺乏形式，而且还是低级的美——这一概念就像之前的那个概念崇高［sublimity］一样，又返回到艺术作品的真实性，而不同于绝对美的超然性。同样，除了统一［unity］、渐变［gradation］、变化［variety］与差异［distinction］之外，他认为对比［contrast］也是美的品质之一。如果黑色在图画中被放对了位置，图画就美，即使黑色不美；正如天地万物是美的，即使天地万物包括罪人，而罪人本身是丑的。不仅如此，而且美本身也具有某种相对性，如与人相比猿就丑。可是猿也有自身的规律变化，其四肢统一，其身体各部位协调，等等。如果猿的身体受到改变，那猿的美便被削弱了。只要事物是自然的，美便存在着。于是，艺术灵感的世界在此得以无限扩展；同时，由于神意［the sense of the

divine］，自然，甚至连猿都具有了超然性。

超然性在寓言［allegory］的概念中也有着自己的理性形式。要是嘴里说的是一回事，心里想的是另一回事，那么超然性便出现了：例如，羔羊与基督。在此圣奥古斯丁没有反问自己羔羊的艺术特性是否就在于关联到基督，或是在于再现的手法。在提到对艺术作品的判断时，圣奥古斯丁已找到了别具天才的直觉：直接判断就是感觉判断；还有更高级的理性判断，它依据来自上帝的美的定律［the laws of beauty］（数字、关系、平衡、统一）作判断。但他未能证明这些定律具有理性。在其言论中约略见到了趣味判断中不可证明与自命普遍性之间的矛盾，这一矛盾将由康德来解决。

63

最后，圣奥古斯丁不喜欢艺术里的绘画和雕塑，却无疑喜欢音乐和建筑。在造型艺术中，建筑离自然的模仿最远。所以他的偏好很重要，且弥漫着中世纪的趣味；罗马式和哥特式建筑的巨大成功便归功于这种趣味。圣奥古斯丁喜欢各部分之间严格的一致，喜欢窗户的平衡，还喜欢理性的建筑尺度；也就是说，他还未觉得有必要从数学理据那里解放出来，而这种解放正是中世纪建筑师们的骄傲。不过，与古典趣味的分离在于将窗户认作建筑中的艺术标准（亚里士多德只关注圆柱）；以及将空间认作自我解放的元素（有节奏连接在一起的间隔，而不是古典趣味所喜欢的封闭和有限的元素）。

有关艺术的新柏拉图主义［neo-Platonic］思想，在13世纪圣托马斯专论美学的一些言论中得到清晰的延续。托马斯认识到两个高级感官——视觉与听觉的理性价值：它们是通过吸收［assimilation］而获得形式知识的方式。沉思的生活是理性的行为，所以理性是直觉的知识。托马斯提升了感官的价值：视觉与听觉喜欢比例，因为比例类似于感官本身所包含的比例。也就是说，我们感觉客观的联系仿佛就在我们身上。在此圣托马斯预示了现代的移情［empathy］理论——*Einfüblung*［移情作用］。最后，善就像美一样可爱。善直接满足欲望；美通过其理论上的吸引力而满足欲望；激情通过拥有可辨识的图像而在美之中平静。美所以是客观的。但是美的力量有赖于主体，有赖于由主体创造的可辨识的图像。

64

总之，从柏罗丁到圣托马斯，从公元3到13世纪，虽然有着神学制度的反感，但却存在连续的美学思考过程，它多方面地预示着现代美学：这一过程思考了形式的精神价值，思考了美的普遍和无限价值，思考了作为直觉和神往的艺术，思考了丑的相对性，思考了感觉判断，不用证明却自命具有普遍性，思考了造型艺术中建筑的提升。这一过程将艺术感觉看作理论行为，也认识到艺术的主观特征。

如果这些以及其他合宜的直觉没有使自己成为一门美学学科，就像18世纪所发生的那样，那是因为没有将对艺术的思考与对美的思考两方面联系起来；也就是说，有时极为微妙的心理观察和常常是奇特的超感觉直觉并没有被运用到艺术作品中。建筑、绘画和雕塑由于其实用的方面而被视为手工艺品［handicrafts］。自然，当人们提及图画中的黑色或大厦中空间节奏的审美功能时，绘画和建筑就不被视为手工艺品；但从这些事实得不出结论，所以人们继续将绘画视作手艺，就像造船的手艺一样。这一缺陷由于总体文化的衰弱而更加明显，曾被色诺克拉底提升到批评标准的艺术专论，此时沦落到画谱簿的水平。

65

那些甚为落寞的中世纪专论作家里有赫拉克利乌斯［Heraclius］，他也许是个罗马人，是一个吹捧罗马的人，意欲发现罗马艺术的秘密。但那个秘密是什么呢？就是罗马人有方法能使某些小玻璃瓶［phials］的玻璃里含有黄金，让它们光彩夺目。在12世纪，写出有关技术信息的最全面的专论，其叙述包括希腊和意大利、法国和德国，甚至阿拉伯制品的人物是特奥菲卢斯［Theophilus］。他的画谱纲要如下："人们学艺是一点一点、一步一步的。绘画艺术的基础是色彩的布局，然后注意色彩的调和。全神贯注于色彩，达至极致的一丝不苟，以使人们画成自由的装饰和自动的创造。人们在从事艺术实践的过程中，就会得到许多有才能的工匠经验上的帮助。"这里的描述尽管太含糊，但也能够反映出罗马式时期的画家状态：他的思虑就是色彩的布局和调和。特奥菲卢斯没有提及素描。因为这不是难事，素描不是一种折磨。

人们依据有才能的工匠经验学习素描，也就是说，通过临摹工匠的范画来学习素描。特奥菲卢斯也没有提到模仿自然。要紧的是在轮廓线里面调和好色彩，以使画面具有装饰的、自由的效果，就像开花一样。该画谱无法更巧妙地涉及罗马式艺术的主要特征，所有的似乎全是惯例［convention］；但在制作上是如此热忱、强烈和充满信仰，使得无限的创作自由从惯例本身释放了出来。

66

特奥菲卢斯没有提及具体的画家，而只是提到了礼拜堂［House of God］。他对绘画历史也不感兴趣：他将自己限定在说明艺术始于手艺［craftsmanship］，而亚当自被逐出伊甸园后便不得不从事手艺。在纯手艺调色与上帝的形象之间，按照特奥菲卢斯的说法，艺术家哪怕一步也迈不出来：他不认识自然，也不懂比例法或那些人类理性的图式。艺术家的个性经过神秘的过程而在礼拜堂里消失了。于是特奥菲卢斯想象着完成了的作品是："用各式的作品和多样的色彩装饰着天顶和墙壁，艺术家以某种方式将装饰着万簇繁花的、上帝的伊甸园展示于信徒的眼前。艺术家能让造物主［the Creator］在造物中得到颂扬，能在上帝的作品里展示值得赞美的上帝。起初人的眼睛不知注目于何处：眼睛如果看着天顶，天顶繁花似锦，如发光的薄纱［tissues］；如果眼睛望着墙壁，那里是令人有几分愉快的花园；如果眼睛被穿过窗户的光炫而弄得眼花缭乱，眼睛便仰慕玻璃稀世的美和各式最考究的工艺。如果虔诚的灵魂见到了用素描再现救世主［the Saviour］受难［the Passion］的景象，眼里便充满了怜悯。"注意，素描（*liniamenta*）此处似乎激起了怜悯，是通过心理的表现。但在颂扬造物中的造物主时，在对描绘的伊甸园沉思时，色彩与各种色光就足够了。换句话说，特奥菲卢斯真诚却不清晰明晓地将一项道德任务分配给了形式再现；而将神秘沉思的价值归属于色彩与光。绘画也是如此，在它没有宗教说教的目的时，在它的美就是色彩与光时，它被置于建筑的环境里；它是沉思的对象而不是形式的再现。不需说：的确，这一与中世纪艺术有关的重要发现恰恰具有永恒的价值，这一发现在人们意识到现代的艺术时尤其充满了活力；这点是肯定的。

67

如果与特奥菲卢斯的专论相比，狄奥尼西［Dionysius］修士写的一部年代不明、也许是16世纪的著作《绘画指南》［*Guide to Painting*］，却反映出更早的传统，其画谱正文里便找不到批判性的直觉。的确，作者说他想解释书中人物的尺寸和性格，但他没有坚持这一想法，而是限于提供色彩画谱和圣像汇编。考虑到教会里道德教诲的任务分配给了绘画，自然该著不仅要遵守基督教教会的常规教义［dogma］，而且为了避免出错，还要遵守具体的圣像教理。例如，《绘画指南》认为应当将上帝创造亚当表现成："亚当，年轻人，没有胡须，身体直立，赤身裸体。亚当的前面是天父［the Eternal Father］，天父被灿烂的光芒环绕着，并用左手扶着亚当。四周是树木和各种动物。天上是有太阳和月亮的苍穹。"于是，圣像教理便有了实用的和文化的目的，而与艺术没有任何关系。艺术家就该遵守这种教理，因为其艺术自由在别处——在"自由的装饰"那里，就如特奥菲卢斯所言。只是到了文艺复兴时期［Renaissance］，传统的圣像志［iconography］才得以改变。这种自由对艺术有利而对基督教教会不利，致使反宗教改革［Counter Reformation］不得不采取纠错的措施和恢复圣像的教理。在阿索斯山［Mount Athos］的圣山导览手册里，甚至暗示出有关破坏圣像的主张［iconoclasm］与图像的寓意依据［allegorical justification］之间的争论。"我们不说这幅或那幅图画描绘的是基督或者圣母；但在我们向图像表达崇敬之意时，我们以为这种崇敬源于图像对我们而言所代表的原型［prototype］。"这种话在特奥菲卢斯的专论里完全见不到，因为西罗马帝国［the West］几乎没有受到破坏圣像运动的影响。任何对图像的怀疑，由于害怕偶像崇拜［idolatry］，实际上在西罗马帝国，例如在圣奥古斯丁的著作里，在对抽象的再现性图像的沉思中找到了消除疑虑的办法；所以，这就是艺术的办法。

68

从修辞学［rhetoric］和诗学［poetry］著作那里衍生出了造型艺术的专论，这就是有关装饰［ornamentation］的理论，亦即关注风格本身而有别于其象征内容的理论。这对于中世纪的批评而言有着极为重要的意义。今天我

们知道，艺术作品既不是自然之物也不是人工制品，而是被创造出来的；就像自然那样创造，而不是模仿自然的创造物。但是中世纪在摆脱了模仿自然的概念后又陷入了人工制品的概念。作为圣托马斯的朋友，波兰哲学家威特罗［Witelo］，写了一篇谈透视法的专论，他在文中不满于借助古代和阿拉伯的科学，而是专注于将透视法与艺术联系起来。他提出了一个出乎意料的断言："人工制品比自然的创造物显得更漂亮。"这句话猛然昭示着新世界的诞生；与古代的自然主义相反，人们对人的巧妙［artifice］抱有信心。这一断言还与另一断言相联系："杏眼［almond-shaped eyes］比圆眼更漂亮。"人们在这句话里意外发现了一种理想的趣味。这种趣味源于对东方的热爱，它是基于哥特式艺术的一种推断，并被哥特式艺术强加为人眼的特征。这是艺术
69
创造自然的典型现象，是艺术唯灵论［spiritualism］的巅峰。威特罗也非常喜欢光，依据新柏拉图主义传统，说不定也注意到色彩的美就是耀眼色彩的美，因为它们散布自身的光，而暗色仅仅是因为它突出了光才是美的。关于距离［distance］与美之间的关系，他断言"远距就是美，因为远距会消除清晰。但如果形式中有些小的和微妙的高光［accents］，线条又由各部分的布置来强调，那么近距［nearness］就是美。如果你从一定的距离观看一幅很小的画作，而画作的价值就在于精细，那它在你看来就很丑"。此处他好像给自己提了一个问题（即观看图画的合适距离问题），这一问题只是在19世纪才得以展开。对于威特罗的专论，人们可以补充说还有一篇谈比例的专论，附有素描插图，是13世纪法国建筑师维拉尔·德奥内库尔［Villard De Honnecourt］的著作，该著是那个时期学手艺的勤奋"学者"［learned］基本的图解专论。

塞维利亚的伊西多尔［Isidore of Seville］（6—7世纪）的观点，被博韦的樊尚［Vincent of Beauvais］（13世纪）重复过。伊西多尔坚称"美就是被人们添加到建筑物用于装饰和增辉的某些东西，奢华的屋顶有它们、昂贵的大理石装饰有它们、彩色的绘画有它们"。有关建筑物的历史记录和描述，其中绝大部分都强调它们的豪华、绚丽的色彩及其放出的光芒。典型的例子就是保罗·西伦提阿里乌斯［Paul Silentiarius］于563年对君士坦丁堡圣索菲亚大

教堂［St. Sophia］的描写:“半圆形后殿［apse］的薄壳［shell］像羽翎有上百只眼睛的孔雀，金色的巨大拱顶［vault］散发出令人目眩的光芒：那是野蛮的浮华与拉丁的壮丽合为一体。祭坛［altar］是黄金做的，立在圆柱和黄金做的柱基［bases］上，而黄金上又分散点缀有光彩夺目的宝石。傍晚，圣堂发出如此的光芒映照万物，竟致人们常说那是午夜的太阳。壮丽的夜晚欢快如白昼，似乎还带有粉红色的余辉。水手不需要其他的灯塔，他只需看看圣堂的光芒便足矣。” 70

从7世纪到9世纪有关来自教皇或拉文纳［Ravenna］的主教的礼品记录，以及镶嵌画上的题辞中，到叙热［Suger］有关圣德尼教堂［St. Denis］已完成作品的备忘录里，光亮、黄金、白银和宝石都是艺术价值的象征。但在12世纪，圣伯尔纳德［St. Bernard］挺身反对教堂的奢侈，反对黄金，反对雕塑家做的装饰物和他们将动物和怪兽处理成奇形怪状的做法。“无论何处出现这类奇形怪状，人们看到的是大理石而不是礼拜仪式，并花一整天欣赏这类玩意儿而不是默想上帝的戒律。”这段话表露出这些修道士面对罗马式雕塑的喜悦，同时又想为了宗教的缘由而刻意躲避这种喜悦。但丁便奋起反对中世纪的过度装饰，但是提出了一个艺术而非道德的要求:“物件看来外面未有装饰，内里却得到合适的修饰，这是一种雅致的修辞手法。”这句话宣告了一个艺术朴实、精神专注的新时代的到来。

明显缺乏装饰却有深沉美的绘画品质，这话被薄伽丘用来指乔托。薄伽丘在一段话里重提古希腊罗马模仿自然的概念和艺术鉴赏者的概念；依据昆体良的说法，艺术鉴赏者懂得艺术的道理，而无知的人们只得到感官的满足。薄伽丘说乔托“又重新发现被湮没了好几百年的艺术。之所以被湮没，是因为那些画家们错在愉悦了无知者的眼睛，却没有让智者的心智得到满足”。在乔托的绘画里，有限和实在的身体里包含思想，这激励有能力的人们去反思人的本质。薄伽丘竭力反对拜占庭的镶嵌画，认为所有宝石的光耀和迷人的黄金，完全不需要人的判断力。 71

乔托死后不到二十年，薄伽丘便清晰地意识到乔托开启了一个新的艺术时代。千年来都未有人做出过这种既是批判性的同时又是历史的判断。美学传统分开了，圣像汇编和技法画谱被要结束中世纪、开启近代的意大利文明所终结。但丁谈论奇马布埃和乔托。他之后是彼特拉克［Petrarch］、薄伽丘、萨凯蒂、菲利普·维拉尼和琴尼诺·琴尼尼专论他们时代的托斯卡纳［Tuscan］艺术。他们从论述托斯卡纳艺术中获得了鼓励，进而为自己构建了一个艺术判断的标准。他们时而敬重这一标准，时而又为这一标准的前景担忧；他们时而要构建标准的法则，时而又想将代表他们城邦荣耀的那些艺术家的名字传给后代。造型艺术与古典的、学识的和批判性的书面文化［literary culture］之间的纽带，就这样被抛弃了。从古代作家那里学到的原则与艺术的日常经验发生联系；纯理论的原则运用于生动的艺术现实，在艺术判断中得到充实。另一方面，将同时代艺术家与作为标准的古代艺术家相比较；从这种比较中出现了有关历史的最早概要；不只是有关艺术家的概要，还是有关艺术历史重要时期的概要。

72 第一位着手编撰造型艺术专论的人是彼特拉克。其专论不只是一摞图谱，而且还有极少数遗存的只言片语，显然，他只是想给自普林尼以来所汇集的资料和观点增加一种新的道德情感。彼特拉克在《致后世书》［*Letter to posterity*］中假装鄙视自己的时代而专门称赞古代，由此提出的问题后来成了“厚古派与厚今派之争”［quarrel between the ancients and the moderns］。同时代的画家们认为自己比古代的画家强，但是雕塑家就没有这个胆量。彼特拉克认为雕塑是一门比绘画更生动、更接近自然的艺术。这一看法后来会得到更全面的阐述：雕塑的物质性和自然主义优势与绘画的人工和精神性优势之比。但是彼特拉克迷恋他的朋友西莫内·马丁尼［Simone Martini］的绘画；他把马丁尼比作维吉尔，认为马丁尼强过宙克西斯，想象这位画家升到天堂去画圣母劳拉［Madonna Laura］[1] 那姣美的容貌——这个想法像是在仿效从前《古

1 ［1327 年，23 岁的彼特拉克与一位骑士年方 20 岁的妻子劳拉邂逅，并使自己堕入情网之中；且在长达二十多年的时间里，不间断地写抒情诗献给心中的女神劳拉，直到 47 岁。］

希腊诗集》里一位诗人有关菲狄亚斯［画天神容貌］的描述。

在1351至1352年，菲利普·维拉尼写了一部书夸耀自己的城市佛罗伦萨，并将几位画家算在佛罗伦萨的名人里面。所以他的记述就是从古代直到彼时的第一部《艺术家传记》。而且他感到有必要证明将佛罗伦萨的画家与科学家和其他画家相联系是值得的。他重新运用古代历史研究中的方法，还有普罗米修斯［Prometheus］的传说；他将普罗米修斯的传说用中世纪的意思解释为有关艺术创造力的寓言。卓越的才能、罕见的记忆力以及灵巧敏感的手，都是艺术家的禀赋。普林尼说过，在希腊人那里，绘画位于自由艺术［liberal arts］中的最高端。维拉尼毫不犹豫地声称画家高于自由艺术的大师，亦即科学家，因为：后者只需从写作中学会科学的原则便足够了，而画家则必须用卓越的才能和极强的记忆力来转换自己的感受。注意，此处被认作画家高于科学家的禀赋便被后世称作**天才**［*genius*］。维拉尼也许在重复一个流行的观点，但使这一观点显得更为重要的是，14世纪末的文化人和艺术家中间弥漫着一种观念，即艺术必需的天才能力就是靠才能和记忆力将感受转换成我们常说的理论价值。对审美主体的这一界定实在太恰当了；与之相反，科学主体不需从感受转换成创造力。当然，审美客体却没有得到相应的界定。按照维拉尼的说法，接下来就是，画家的创造物是如此的自然，竟使创造物看来像是有呼吸的生命体；人物的姿势又是如此的得体［appropriate］，竟使他们表现出各式的动作，像是交谈、抽泣和大笑。外貌的写实和心理的表现说明：艺术客体并未与科学客体区别开来。古人曾以宙克西斯、波利克里托斯和阿佩莱斯为例，维拉尼则谈论佛罗伦萨画家。如果有人讥笑，他便令其闭嘴。因为是佛罗伦萨的画家们复兴了毫无生气几近凋谢的艺术，就如但丁复兴了诗歌。开辟新道的第一人是奇马布埃，他靠的就是模仿自然。乔托置身于这条大道上且使自己的声誉媲美于古代画家，在艺术和才能方面甚至超过了他们；由此绘画又具有了古时的尊严和至大的名望。乔托毋庸置疑的价值因此而得到确立。维拉尼还试图描述乔托的个性，而且既是在乔托的文化即对历史的判断和与诗人竞争中探求他的个性，又是在乔托的道行［moral

73

74 gifts ] 即要名不要利的愿望中探求他的个性。这是人文主义者的理想，与特奥菲卢斯表达的宗教式谦逊相反。鉴于乔托的完美，维拉尼无法指出其个人特征——亦即他的个人完美——不同于其他人的个人特征。维拉尼虽不知道如何指出乔托的个人特征，却知道如何指出乔托弟子们的个人特征。斯特凡诺 [ Stefano ] 精通解剖学 [ anatomy ]，塔代奥・加迪 [ Taddeo Gaddi ] 擅长画背景的建筑物。至于马索 [ Maso ]，维拉尼觉得他的价值既不是来自外界，也不是来自所画的对象，而是来自他的风格 [ style ]。维拉尼也没有说出马索的特点，他只是表达出对马索的赞赏：他是所有画家中最十全十美的，他画得极有魅力，以至于不仅奇特非凡且还不可思议。

普林尼的书虽有助于维拉尼记载艺术家，但却不是判断艺术家的范本。所以在维拉尼的书中见不到艺术进步的观念。相反，在乔托促使绘画得以重生之后，其追随者的作品都显得做作和平和。神迹意识 [ sense of miracle ] 是中世纪的传统，这使得维拉尼没有完全固守古代的自然主义 [ naturalism ]。

14世纪末，琴尼诺・琴尼尼撰写了《艺术之书》[ *Book of Art* ]，讲述他从阿尼奥洛・加迪 [ Agnolo Gaddi ] 那里学来的艺术原理。阿尼奥洛是塔代奥的儿子，塔代奥又是乔托的弟子。琴尼尼书中绝大部分是依据中世纪传统讲述色彩的画谱簿，但该书的意义是新的。他知道乔托"将绘画艺术由希腊式变成了拉丁式，使得绘画艺术具有了现代感；使这门艺术比之前任何人做的都更完整"。他明白阿尼奥洛・加迪"比他的父亲塔代奥在赋彩方面更时髦、更鲜艳"。他现在希望将阿尼奥洛・加迪的赋彩方法与乔托的艺术原理一道

75 传授给后辈，虽然乔托的艺术原理历经两代人而受到动摇。所以有时琴尼尼的教诲便承载着所处时代的绘画知识；这些教诲适用于绘画且在绘画中巩固为艺术判断。因此琴尼尼的这部"画谱簿"，与特奥菲卢斯和狄奥尼西修士的书相比便有了新的面貌。特奥菲卢斯的教学目的是装饰礼拜堂；琴尼尼的目的是教人们如何成为画家。有时这一目的使琴尼尼能区别对待自己的批评对象。教学元素变得更为丰富。徒弟与师傅之间、艺术与科学之间、艺术与

自然之间的关系，对想象力和个人风格的认可，对爱和宽容的需要，折中主义的危险，色彩与素描的关系，素描的精神价值，色彩的魅力，以及色彩协调的困难，这些都是琴尼尼艺术批评的主题。

另外，对琴尼尼来说，人们通过临摹师傅的范画来学画，但是结果不同："你会遇到的是，如果大自然赋予你想象力去看看如何找到自己的手法，这就太好了；因为你的手与心已习惯于摘花，也就不会扎到刺。"注意：从临摹练习中产生出艺术家的个性；不是通过理论，也不是通过推想，而是通过想象的力量。对于科学，琴尼尼不敢像维拉尼那样坚称艺术的优越性，但是满足于艺术家相对于科学所有的自由，且将之解释为想象力的自由。

对于自然，琴尼尼明白"你能有的最完美的向导和最好的指导原则就是通向成功之路的素描写生 [ drawing from nature ]。素描写生要在临摹所有其他范画之前；这样你就总是大胆地相信自己，尤其当你对素描有些理解时更是如此"。琴尼尼认为自然是最好的师傅，但它很可能不是第一位师傅。"你应该尽早得到师傅的指导；还要尽量晚地离开师傅。"对素描的理解就是风格，风格是人们从师傅的范画那里习得的，人们应当有风格地面对未来。素描写生和临摹师傅的范画都不是艺术；自然必须由风格来校正，如同风格必须由自然来校正一样。琴尼尼还援引了昆体良论幻象，也就是希腊人称 fantasias [ 幻想 ] 的一段话，用幻象将心灵复现于眼前，就如呈现不存在的物象一般。他将这一心理观察用于绘画并得出对绘画的界定："这是一门人们称作绘画的艺术，这门艺术必须有想象力，通过手的作为去发现看不见的东西（它们藏在自然事物 [ the natural ] 的幻影 [ shade ] 中），用手记录下它们，表示出那不是什么，那会是什么。"怎样强调这段话的重要性都不过分。事实上，模仿自然第一次被理解为不依自然的创造并与之平行，是复现自然中没有却表现出仿佛自然的东西。这是对艺术真实与自然真实（或科学真实）平行论 [ parallelism ] 的认可，因此也是对它们之间差异的认可。艺术家必须想象，但他的想象必须看似真实。在整个文艺复兴时期，对于艺术的这种特征，没有哪种观点会如此崇高，亦没有哪种知识会如此清晰。它像是纯真之眼面对

76

现实；保持着中世纪的超然性，作为理想而映入到被发现的现实，由此产生了之后会消失在知识中的（理想与现实的）结合。因此琴尼尼所界定的不是一般的艺术，而是他谈论的艺术：乔托的艺术。

77 琴尼尼知道人们从事艺术不是为了获利，但要凭借“天生的爱，凭借爱与温柔。理解力使素描成为乐事，就如自然赋予被画的对象以乐趣，不需师傅的任何指导，凭借温柔的爱心”。“爱”[ love ] 是但丁式 [ Dantesque ] 意义上的所指，就是灵感 [ inspiration ]；而“温柔”[ gentleness ] 对琴尼尼来说就是崇高的情感。狄奥尼西修士用上帝的惩戒来反对贪图钱财；维拉尼用源自古代对声名的渴望来反对贪图钱财。最基督徒的态度，也是对14世纪绘画风格的多数反应，就是琴尼尼的观点：爱与温柔。

在14世纪的下半叶，佛罗伦萨的绘画间或误入了折中主义 [ eclecticism ] 的歧途：不仅有乔托及其大部分追随者，而且还有影响过佛罗伦萨画家的那些锡耶纳 [ Sienese ] 画家。琴尼尼不喜欢折中主义，认为是在形成个人风格中的阻力：“如果你今天受到促动而学习这位大师，明天你又学习那位大师，那你两种画法都学不会，而且你必定会变得不切实际，对每一画法的喜爱都会令你分心。今天你想用这种画法，明天又想用那种画法，那你就会对两种画法都不精通。”

特奥菲卢斯曾将色彩而非素描的布局与调和认作绘画的基础。乔托绘画中素描的新价值是由琴尼尼在书中阐明的：“艺术的基础是素描与敷色。”对琴尼尼而言，素描不仅是物质的素描，即用笔画的素描，而且是“脑子里的” [ within your head ] 素描，亦即感受和认识造型的能力。第二种意义上的“素描”是与“练习”[ practice ]、手艺相对的。为了画出精湛的素描，就必须用

78 明 [ light ] 和暗 [ shade ] 来构成立体的形式，而且明暗的对比不要太强烈，要用温和的亮部使之渐变。但这种对造型和明暗法的喜爱，在琴尼尼的书中是与喜爱鲜艳的色彩相对照的：他懂得衣纹 [ drapery ] 的褶痕 [ folds ] 是通过明暗关系表现出来的，但他也懂得明暗关系会损害色彩的美。他喜爱圣母马利亚的外套那高贵的蓝色 [ blue ]，所以他建议尽量少地画上褶痕。他向往蓝色和金色 [ gold ]，金色“使我们所有的艺术作品都繁花似锦”。

# 第四章



# 文艺复兴时期

认为文艺复兴是一个通过宗教消失和研究古希腊罗马而与中世纪对立的时代，这一旧观念近来受到了修正。人们承认，宗教在文艺复兴时期并未消失而是更为人性一些，因为宗教将信仰集中于人身上，人是一个包含有宇宙的微观世界。人们理解到，那时对古代作家、雕塑家和建筑师的研究，便是这一有关人的新宗教的结果而不是原因。整个15世纪，对人、人的美、人的力量和理智的真诚信仰是艺术和科学的基准。

这个新世界朦胧的开端，便见于洛伦佐·吉伯尔蒂［Lorenzo Ghiberti］在1455年之前不久写就的《述评》［*Commentaries*］中。吉伯尔蒂翻译和概述了维特鲁威、普林尼和其他古代作家的著作，并打算从古代的准则中汲取新的意义。他对雕塑家和画家的定义便模仿维特鲁威对建筑师的定义，并做出某种修改或补充以使之切合现实。他那时便认识到雕塑与绘画不仅是行动［act］（凭借物质），而且还是理论［theory］（凭借推理）。他尤为重视“推理”［reasoning］。希腊人“是在绘画和雕塑中显露出素描理论的艺术发明者；没有这一理论，你就不能成为优秀的雕塑家或是优秀的画家”。他本人作为一个雕塑家，固守着古代有关造型优于色彩的标准。“素描是”绘画和雕塑的“基础和理论”，由此我们见到，造就出特奥菲卢斯的那个文明

已经消失。但吉伯尔蒂艺术批评的价值并不全然在于理论的部分，而是在于历史的部分。他是自古以来第一位撰文论述熟知的最佳画家和两位雕塑家的艺术家，且又是所述的两位雕塑家之一。完成了由维拉尼粗略叙述过的佛罗伦萨画家系列后，吉伯尔蒂将目光掠过佛罗伦萨而投向了罗马和锡耶纳：伟大的艺术时代所到之处，媲美于古代艺术文明的都值得记录下来，但限于13世纪末与14世纪上半叶之间。吉伯尔蒂明确表示，他认为自己的时代是一个衰落的时代，尽管有马萨乔［Masaccio］和多纳太罗［Donatello］，以及他自己。在讲述14世纪的画家时他得到普林尼写法的启发，他的依据又是维拉尼的。他试图将艺术家的作品，亦即那些他见过并很满意的作品，解释成留给后世的纪念物［memorial］。但吉伯尔蒂是艺术家，所以他不提及他人的不同判断，而只是表达自己的看法。他的表达手法质朴无华：他不具有人文学者［humanists］的观念，也不能在不同的判断范畴［categories of judgment］中变化自如。不过，他的直觉常常是贴切的，且对我们很有用处。例如他将第一名指定给了乔托的“发现”：“乔托发现了被湮没近六百年的众多原理，他引导艺术达到至高的完美。”我们应当注意，吉伯尔蒂的这一概念至今仍流行于有关艺术的种种历史研究中，它们讲述艺术的开始、发展、完美和衰落。由于艺术与创造性的个性有关，那么这一矛盾现象便的确如此：开始总是完美。乔托或凡·艾克［Van Eyck］是这样，马萨乔或乔尔乔内［Giorgine］是这样，伦勃朗［Rembrandt］或委拉斯克斯［Velazquez］也是这样。有关乔托的完美这一定论已被普遍接受，我们在维拉尼的书中已注意到这一点。但确定无疑的是，吉伯尔蒂表述的是他本人的认识。他用这种方式表述时，可能把中世纪有关艺术的神迹意识与人文主义对人的赞美［exaltation］、人的全能［omnipotence］的意识结合了起来。

吉伯尔蒂是如何解释乔托的伟大呢？“乔托使自然的艺术与温柔结合起来而没有逾越尺度。”如果说“自然的艺术”［natural art］和“尺度”［measure］来自普林尼的话，那么“温柔”便表明了琴尼尼与吉伯尔蒂之间的密切联系，亦即崇高的情感。吉伯尔蒂欣赏斯特凡诺画作中暴风雨的动态

效果和人物的立体感［relief］。在博纳米科［Bonamico］的画作中，吉伯尔蒂注意到他具有天生的才能："他的艺术是天生的，他不太能忍受作品中的疲惫感［fatigue］；在他专心于作品时，其作品便比其他所有画家的都要好；他十分乐意从事艺术，且从中得到了极大的乐趣。"这是一种不成熟的批判性概述，但要注意，连乐趣的心理动机都用来描述这位即兴创造出那个永久奇迹的天生画家：他在从事艺术时是出类拔萃的。吉伯尔蒂将马索的风格解释为："他极大地精简了绘画艺术。"普林尼曾将尼科马库斯［Nicomacus］的手法称作"概括式绘画"［summary painting］,吉伯尔蒂则将之变成了："马索学着尼科马库斯的迅疾画法［swiftness］，并在绘画中发现了某些简略方式。"于是对马索而言，吉伯尔蒂想说他的画是暗示而不是再现，认为他把画面处理得像被暴力打碎了。在佛罗伦萨圣十字大教堂［Santa Croce］马索的真迹中我们能认识到，吉伯尔蒂的所见是有依据的。

吉伯尔蒂对安布罗焦·洛伦泽蒂［Ambrogio Lorenzetti］有着特殊的兴趣："最高贵的构图专家、最完美的画师、极有天赋的人、最伟大的素描家，十分熟悉上述艺术的理论。"他沉浸于欣赏安布罗焦绘画中所有的戏剧效果：人物"柔软的头发汗水直淌，带着如此的悲痛和如此的不安"；"天空和大地似乎险象环生，四周的一切都像在剧烈地颤抖"；等等。吉伯尔蒂在叙述自己为佛罗伦萨洗礼堂［the Baptistery］的大门制作那些浮雕［reliefs］时说道，他只专注于再现［representation］。他对艺术满怀热情，因而具有纯真的艺术家的眼光；他像普通人一样把画当成真物，会感到激动、欣喜和痛苦，就如孩子们模仿故事里中心人物的言谈举止一样。但在他将安布罗焦·洛伦泽蒂与西莫内·马丁尼相比较时，我们见到他摆脱了这种纯真的普通感。"大师西莫内是最伟大的画家而且非常有名，锡耶纳的画家们认为西莫内最优秀；在我看来，安布罗焦·洛伦泽蒂比其他任何画家都更优秀、更有天赋。"当然，洛伦佐·吉伯尔蒂虽然钟爱线条，却永远是个佛罗伦萨人，还是个雕塑家；因此他无法从艺术元素中抽象出使安布罗焦比西莫内画得更具体和扎实的那些造型品质［plastic qualities］。他的观点无关乎那些锡耶纳画家：一道灵光

82

让我们察觉到锡耶纳的批评传统完全不同于佛罗伦萨的，锡耶纳的批评传统集中于赞美西莫内·马丁尼的领导地位，就如佛罗伦萨的传统便全是围绕着乔托的声名。

如果说吉伯尔蒂的思想可被视作从中世纪向文艺复兴的过渡，那么莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂［Leon Battista Alberti］的思想则体现出要完善文艺复兴本身的理想。并不是说中世纪的宗教热忱和哲学在他身上已经绝迹，而是说他明确的理想就是“要使具有基督教智慧的规范与具有异教徒学说的规范和谐一致”。构成差异点的就是关于人的新观念：人不再是附带的焦点，而是站到了宇宙的中心；人也没有必要走出自己的活动圈之外以获得有关现实的知识，因为他通过自己而了解万物，他自己就像一个反映出大宇宙的小世界。中世纪的宗教热忱与文艺复兴的宗教热忱之间存在的差异，同对人性的否定与肯定之间存在的差异是一样的。超然性［transcendence］的宗教和内在性［immanence］的宗教是象征这两种精神态度的两份表白书［formulas］；对之必须加以补充的是，内在性通过其广泛的能力而用神秘的超然性光环［halo］将自己环绕起来。艺术全面成为精神生活的方式；如果早自但丁以来在前辈作家的写作中便有可能追溯到这一运动的诸种元素，那么在艺评作家中阿尔贝蒂的写作才是第一次全面显示出这一思潮的新状态。

他写作中的精神形态和主题都是新的。阿尔贝蒂出生于一个被放逐的佛罗伦萨家庭，成年后回到佛罗伦萨。作为人文学者他在博洛尼亚［Bologna］就已知道希腊人和罗马人中曾有过伟大的艺术家；在他回到佛罗伦萨后，通过布鲁内莱斯基［Brunelleschi］、多纳太罗和马萨乔而感觉到，一种新的艺术已在该地出现，这一新的艺术可与古希腊罗马的艺术媲美。他是画家和建筑师，但首先是哲学家；八年后的1436年，他写作出谈绘画的专论，该文意欲成为新佛罗伦萨艺术的理论。他想使绘画以大自然为根基。“我们不像普林尼那样叙述历史，而是要重新创立一门绘画艺术。”他有意地反历史，不过他还是在书写和创造历史。囿于他那个时代的趣味，他的原则对一般的艺术而言

站不住脚，只是对与他同时代的佛罗伦萨艺术来讲才能奏效。阿尔贝蒂的影响如此之大，以至于佛罗伦萨画家们直到约15世纪末时仍遵守着他的观念。

84

他说绘画是可视圆锥体［visual cone］的剖面［section］，亦即绘画是对现实做出的透视分析［perspective solution］。没有什么比这句话更抽象了。但必须记住15世纪的科学所具有的全部情感价值，以理解阿尔贝蒂何以作为画家而不是数学家去分析透视图［perspective vision］。他假定画家心中有着源自柏罗丁的理念［Idea］；而理念则由手来绘出。但是这个理念不再是超然的，它是关于人的数学知识。艺术不再像在古代或中世纪时是源于传说；每当艺术被创造出来时，人们便以自我更新的观看方式去寻找它；因此艺术的起源在历史上与在艺术家心理上是一致的，且变成了永恒的现在［eternal now］。归于同一起源的不仅是绘画，还有雕塑和建筑：我们讨论造型风格的原则，观看替代了技术。这种观念的好处在于淘汰了技术性的画谱簿，在于科学知识与艺术的联系；坏处是本当只用于批评的科学理性主义被加诸艺术。不过，阿尔贝蒂没有排除通过美好的事物而神秘地亲近上帝，美好的事物比实用的事物更能向我们显示上帝的存在。甚至在纯粹的感受中，阿尔贝蒂也发现要调和其严谨的理智力。“美是一些平面［planes］，其表面［surfaces］用一种方式统一起来，使得明暗［lights and shades］关系协调柔和而没有任何锐利的轮廓线。”此处对美的沉思并无数学的理据，这个美引起了陶醉。连他对立体感、变圆的表面、圆柱和球体的喜爱，都是对物质美［physical beauty］的喜爱。这种喜爱超越了对自然真实的兴趣。他喜爱光和鲜艳的色彩，他喜爱它们到了要戒掉这种爱好的地步，就如要抵制诱惑一样。他厌弃琴尼尼喜爱的金色。是两个理由导致阿尔贝蒂的如此态度。彼特拉克曾如是表达出对材料的蔑视：模仿金的颜色比金饰好些，金色是人的产物，所以是理智的。更充分的理由是明暗关系：金色与明暗关系不相符；由于金色的反射使明暗关系变得反复无常，没有明暗关系人们就无法获得透视图所必要的立体感。于是金色的背景便从绘画中消失了。金色是讨人喜欢的荒谬，特别适合极端世俗地赞美中世纪幻象。但当绘画开始接受我们这个尘世的境界时，天空的

85

蓝色或墙壁的灰色就必须赶走金色的背景。

直到此时，都是对自然的沉思。为了一致［conformity］，为了再现的一致性，阿尔贝蒂也对道德的表现感兴趣。“死者的四肢是完全僵硬的。”他使心理活动的表现适应于身体的动态。但他为了尊严，首先是为了可爱、优雅，而会避免放肆的动态。对现实的阐释并不足够，还必须有沉思所必要的理想美。但是构图［compositions］不得塞满，否则每个人物的造型意义就会丧失。必须避免过多的装饰，这与美的本质相悖。他认为画面的各个部分应当与他的透视原则一致。琴尼尼曾指出的素描与色彩关系不再能说明问题。必须有受到限定的区域［zones］，在受限的区域表面构图，在特定区域内的色彩和造型上面分配明暗关系。此处是对一幅15世纪佛罗伦萨绘画的描述，画中每一区域本身是美的，且与其他区域在透视图里是一致的；画中的色彩从属于明暗关系以使立体造型［plastic form］明确下来。

86

对立体造型的要求又产生出其他一些原则：轮廓［outline］必须非常柔和，就像普林尼解释帕拉修斯画的轮廓那样；轮廓线必须是“表面的边缘”而不是一条裂缝；先画裸体的人物后加上衣服，先确定骨骼和肌肉后加上肌肤。所以完美的立体造型是人的立体造型；人物形象置身其间的透视空间尤应是透视空白［void］。但是画面的实在元素必须是人的诸元素；阿尔贝蒂甚至会要画家将风拟人化为西风之神［Zephyr］的形象，以便显示衣纹皱褶的不同动态。用这种手法便实现了整个宇宙与人同化的理想。

在这部论绘画的专著写毕多年后的1452年，阿尔贝蒂又写作了谈建筑的专论，其对新艺术的创造热情极大地消退了，所以来自维特鲁威的学说和其他的文本占了大部篇幅，而没有直接研究15世纪佛罗伦萨的建筑。不过，透视图作为拱顶和圆柱的组合方式是必须的；书中出现了对圆形平面的偏爱，这更能显出宏伟建筑［edifices］的造型意义。但是他的批判性杰作仍然是绘画专论，该著更接近他那个时代的艺术。

于是，阿尔贝蒂在批评中表达出了有关人的新观念，有关艺术的新科学理论、新的造型理想，所以他的批评可以被当作是意大利文艺复兴时期的大

宪章［the Magna Charta］。

15世纪向16世纪的过渡在艺术中的特征便是早期人物［the primitives］的辞世和一群大师的出现，如莱奥纳尔多、拉斐尔、米开朗琪罗［Michelangelo］、提香［Titian］，他们在相当长的时间里都被视为艺术成熟与完美的代表。艺术家彼时不仅独占技术，而且以较之前一百年更完整的方式独占有关自然的物理和道德知识。但正在胜利之时却出现了危机。由于艺术家更懂得大自然，他也就不再像从前那样相信人的全能（人不再是宇宙的中心），人与自然之间出现了人们有时可以戏剧性方式感受得到的对立［antithesis］。因为信仰上帝不再是必须的，科学知识更可靠些。但人们又开始感受到科学的诸多局限并怀疑起艺术与科学是否能通达上帝。因为艺术不再需要征服科学，且不再如15世纪那样是通向科学的道路，而是将习得的科学用作工具。已有必要去认识到艺术的本质与科学无关；人们已经理解到艺术与科学之间的差异。出于这一危机、这些疑惑、这些直觉而产生了一系列讨论艺术、艺术家和艺术作品的概念，是17和18世纪艺术批评的重要部分，甚至在今天也没有被人们遗忘。 87

15世纪还未结束，莱奥纳尔多·达芬奇便已写就其专论的主要部分，而那部专论是16世纪艺术的根本方案。莱奥纳尔多说道："绘画不仅是科学，甚至还是神学［divinity］，因为它把画家的智慧改变得有些像上帝的智慧。"这是新柏拉图主义，但具有新的特征，因为画家就像上帝，与仅为凡人的科学家相对。莱奥纳尔多强调这种差异："科学权衡事物的量［quantity］，艺术则权衡事物的质［quality］。艺术真实［artistic truth］是人第一步便想到的。" 88 上帝的智慧、事物的质、首要的真实，这些在今天我们也认为是艺术特有的品质。但是艺术与科学之间的差异仍不清晰，所以莱奥纳尔多将艺术的首要的真实视为科学真实的基础。"绘画是所有艺术和工艺的起源，也是所有科学的来源。"这是自传性的表白。的确，莱奥纳尔多毕生都运用自己的艺术、素描，去了解解剖学、透视法和所有彼时知晓的机械科学。

画家必须是全才，以便能当之无愧地去发明所有艺术和所有科学。对人体结构的知识已不足够了。画家必须十分灵巧地再现大自然的所有现象，甚至包括不同密度的雾、云、雨、尘、烟，透明的水和天上的繁星。

要达到这一目的，阿尔贝蒂的理论阐释过的立体造型便不再管用了。莱奥纳尔多的透视法不再是线性透视法；他将透视法分为三种：线性的、色彩的和远距的［remoteness］。在人物与其背景的关系中，立体造型需要人物亮而其背景暗。但对莱奥纳尔多来讲这种关系更为复杂："当我们看一个比周边环境［atmosphere］暗的物体时，我们见它越远就越亮；相反，如果物体比周边环境亮，它离我们越远就越暗。"他由此推导出天空亮而人物暗的画面，或是将风景本身当作艺术作品。

观看大自然时，莱奥纳尔多注意到暗部［shades］并不像阿尔贝蒂所理解的那样是黑色的，而是蓝色的。读者也许还记得，有色暗部的问题在19世纪再次出现，德拉克洛瓦也发现了蓝色的暗部，却不知道莱奥纳尔多的重要经验。莱奥纳尔多懂得红色和黄色在亮部绚丽灿烂，而蓝色和绿色在暗部里的明度［value］最高。简言之，莱奥纳尔多发现了色彩的光亮度［degree of luminosity］；希腊人称光亮度为*tonon*，意大利人叫*tono*，法国人谓之为色彩明度。莱奥纳尔多更进了一步，他喜欢画中粗糙的表面胜过光滑的表面，亦即他需要画中的笔触［touch］以像色彩画家［colourist］那样作画。注意，他的这一想法超越了他自己的绘画，他的画表面光滑。这个想法预见到了16世纪晚期威尼斯人的作品，又或是17世纪佛兰芒人［Flemings］和荷兰人［Dutchmen］的作品。

89

但尽管他实际上看到了绘画艺术的未来，可他仍属于15世纪佛罗伦萨的传统，因此没能摒弃立体造型。虽然他非常充分地看到了色调［tone］的本质效果，但他并不喜欢色彩。那么想想看，一种同时包括立体造型与周边环境的绘画风格，它继续将人物放在最重要的位置，却又希望人物是在周边环境之中。所以莱奥纳尔多的手法不仅呈现出有关一个元素，即人的画面，而且还是有关整个自然的画面。那须将人与周围的自然统一起来的是什么呢？

须填充透视的空白和围绕人物的又是什么呢？那就是**暗部**。“绘画的基本部分是质、量、位［place］和物［figure］。质是暗部和各种层次的暗部。量是暗部的面积和不同暗部之间面积的关系。位意指有关物的暗部构成。物是暗部的几何结构。”这像是根据亚里士多德的范畴[1]将自己对绘画的界定客观化，但事实上莱奥纳尔多只是表达出对暗部的喜爱。对此他多次强调过：“将近傍晚时沿街走过，阴天时看着男人和女人的脸庞；他们的脸庞是那么非凡的优雅和温柔。……最温柔的美来自傍晚，因为强光时太刺眼，昏暗时又看不清；柔和的光才是最好的。”所以莱奥纳尔多作为诗人和理论家，认为美就是有层次的暗部。岩石间的洞穴［grotto］足以替代黄昏中的屋门，也足以赋予暗部一种微妙的神秘感，于是他的杰作《岩间圣母》［*The Virgin of the Rocks*］便创造出来了。 90

有关暗部是所有形式的艺术品质这一观念，是由动态［movement］的必然意义完善的。莱奥纳尔多有关动态是所有生命的源头这一观点，是对大自然所作的科学解释，同时也是对艺术目的所作的阐述。“正如弓箭的力量是拉弦的结果，人的力量则在于动态。”

绘画中的真实动态是由色彩画家呈现的；这足以令人想起丁托列托［Tintoretto］。所有色彩画家都采用分散的光。但莱奥纳尔多则宣称光必须是**整体的**［*universal*］，以于有限光制造出深色暗部时能获得优雅的层次。这也是对佛罗伦萨重造型的传统表达出的最后敬意。

但与此同时他也反对佛罗伦萨喜爱实体造型的传统。依他的看法，轮廓线必须具有数学的本质；也就是说，轮廓线必须虚隐到看不见才成。这是我们早已讲过的希腊原则，但莱奥纳尔多将之延伸到了极端的推论。人物与背景必须尽量混在一起而不能有任何的对比。莱奥纳尔多想要一些微妙的感觉，所以他的描绘必须显得朦胧不清。自16世纪以来，艺评作家已认识到是莱奥纳尔多将绘画从基于精确轮廓的僵硬风格中解放了出来。但要获得立体 91

---

1 ［指亚里士多德的四因说：“形式因、质料因、动力因和目的因。”］

的造型就必须用相当精确的轮廓线标出它来。含糊的轮廓弱化了造型，使造型弱化为一团气体而不是实体。莱奥纳尔多原则中很大的优势是强调综合［synthesis］的必要性，这种综合是通过将所有不同元素概括成暗部而获得的。技法也对这种新的综合做出响应。莱奥纳尔多声称画家必须先勾画出整体图形的草图，之后才能完成不同的部分。草图的必要性在他之前无人知晓，彼时绘画的各部分遵循着协调律［law of coordination］。对莱奥纳尔多来说，所有的部分必须服从最初的草图，而草图则限于不同暗部的不同效果。

莱奥纳尔多是位罕见的伟大画家，同时也是一位大胆自信的思想家，他以讨论一般的绘画问题为借口，把思想集中于思考自己的画作上，或是为未来作准备。他显示出绘画风格作为征服整个现实的最后发展，但在言辞上有时也表达出对一种画面的喜爱；这种画面令他遵守着佛罗伦萨重造型的传统。同时他又延续和修正了这一传统，因为他将结构与围绕结构的周边环境联系了起来，用灰调子［half-tone］创造出没有色彩的色彩原则。这种着意于暗部的招数符合他继续艺术而非科学的人生期盼；随着他日渐年老，科学则更强烈地占据着他的大脑。

米开朗琪罗没有写过艺术专论，但对这个问题零星地表达过一些看法；葡萄牙人弗朗西斯科·德霍兰达［Francisco de Hollanda］将米氏的言论收集了起来。与莱奥纳尔多的艺术专论相比，米开朗琪罗对艺术的看法是保守分子的言论，因为其中唯一的艺术理想便是15世纪佛罗伦萨传统的立体造型。要看到这不是因为米氏首先是个雕塑家。雕塑家多纳太罗呈现的画面效果比同时代佛罗伦萨的任何画家做的都好。而米开朗琪罗本人，在其雕塑中所呈现的造型与纯粹的立体完全不一样，因此其看法与其感受方式之间的差异便不能不直接联系到他艺术家个性的独特戏剧性。这种戏剧性就是表面未经琢磨，表面看似未完成。

92

米开朗琪罗写道："我的确说过绘画只有接近于浮雕时才是好画，而浮雕如果接近于绘画便被认作劣作。所以，雕塑是绘画的路标；前者是太阳而后

者是月亮。”莱奥纳尔多曾宣称绘画远优于雕塑，包含透视法的青铜浮雕比大理石雕像的价值高。而米开朗琪罗反驳道：“我认为大理石雕塑是真正的雕塑，因为青铜浮雕与绘画太相似。尽管雕塑和绘画都源于人的智慧，但那个说绘画优于雕塑的人却如婢女般无知。”这直接影射的是莱奥纳尔多。

我前面提到过莱奥纳尔多对风景的兴趣，还有他想在绘画中表现雾和云、河流和远山。现在来看一下米开朗琪罗的评价，那是弗朗西斯科·德霍兰达提到的：“佛兰德斯［Flemish］绘画只是想要蒙骗眼睛。它画装饰品、旧房屋、绿草地，加上几棵树、小桥和河流。佛兰德斯画家称这些是风景画，而且他们还给画里添上零星的人物。有些人喜欢这种东西。但是它既无理智也无艺术，既无对称也无比例，既无智慧也无选择，总之，既不整体也无活力。”所有这些话说得很清楚。但是当人们想一想被米开朗琪罗指责的那些东西在现代艺术中的全部意义，想一想16世纪下半叶佛罗伦萨趣味的堕落恰恰始于遵循刻板的米开朗琪罗原则，人们就会意识到莱奥纳尔多的思想是多么有预见。

93

莱奥纳尔多的观点在16世纪只为很有限的圈内人所知，所以不是他的观点伴随意大利艺术在全欧洲发展。彼时意大利人十分受人钦佩是因为他们将比例法和透视法引进艺术中。若弗鲁瓦·托里［Geoffroy Tory］说过，意大利人是基督教徒里最完美的画家和雕塑家，因为他们手里总是拿着罗经［compass］和直尺［rule］。彼时流行的是阿尔贝蒂的观点，还有15世纪其他理论家的观点。这些理论家总是更远离了对艺术的思考而敬重数学科学，如弗朗切斯科·迪乔治·马丁尼［Francesco di Giorgio Martini］和皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡［Piero della Francesca］。后者的观点由卢卡·帕乔利［Luca Pacioli］在其论“神性比例”［divine proportion］的著名专论中普及开来。属于这一倾向的还有1505年出版的《人工透视法》［*Artificial Perspective*］的作者朝圣者让·佩尔兰［Jean Pélerin Le Viateur］，以及阿尔贝特·丢勒［Albert Dürer］。丢勒在讨论比例的专论中寻求运用从未用过的精确和缜密去度量万

物，以图依据意大利人的原则确立艺术的规矩。他将艺术视作理论，而不是实践；并确信有必要为艺术确立起数学的法则，这与纯实践的德国传统截然不同。但在他得出极端的结论欲为艺术设定理性法则时，他意识到尺度是不94 够的，艺术家必须得到来自上帝的天赋，才能在一天里用画笔画得比在一年里用所有尺度画的都好。

“如果有人想知道图像中的美是什么，也许人们会回答美是由一些人的判断来证明的，而其他人会不认可这个答案。假若这种判断是无知者的判断，那我也不会认可这个答案。这样一来，能充分判断美的人必须具有的认知力又由什么来确定呢?”见不着的才是最完美的，没人能见到至美。只有上帝才懂得绝对的完美。所以丢勒给自己设定的任务就只是培养心智，用比例法来提供一种素描方式以接近美。那么每个人都必须培养自己。如果有人说疲于科学并无用处，如果人们无法达至完美，那丢勒便回答道，即使达不到最佳，也必须追求熟练。

丢勒对绝对美所持的怀疑态度受惠于他的艺术家意识，他喜欢画黑人和农民形象；他从这种怀疑态度中推断出创造主体与表现客体间的某种脱离，因此绝对美不是艺术作品的价值标准。简言之，丢勒凭借其谨严的道德力量而洞察到对客观美和人性完美的信仰危机，那正是阿尔贝蒂的信仰。

莱奥纳尔多的艺术观点没有得到直接的传承，至少在佛罗伦萨是如此，该地盛行的是米开朗琪罗的观点。不过，莱奥纳尔多观点的绝佳传承，更确切些是其对未来绘画的预感，都在威尼斯的彼得罗·阿雷蒂诺［Pietro Aretino］、保罗·皮诺［Paolo Pino］和卢多维科·多尔切［Ludovico Dolce］95 的著述中得到发展。从美学的观点来看，他们的著述似乎并不重要；他们未在艺术理论方面比阿尔贝蒂或莱奥纳尔多更进一步。但他们之所以受人关注是因为摒弃了理论、恢复了与艺术直觉的直接接触，这在艺术批评史中并非唯一的一次。要记住阿尔贝蒂为绘画指定的科学基础：这一基础得到莱奥纳尔多的扩展，但其本质没有改变：它是一条死路。要打通它且向前更进一步，

就必须创立一种关于艺术的非理性本质的理论；亦即必须具有不同于16世纪的哲学观念。但是觉得理性观念麻烦而又没有能力宣扬非理性观念的人该做什么呢？要尽可能少地关注理性观念且须纵情于直觉。艺术批评有两个构成元素，即实用元素和文化元素，实用元素在16世纪的威尼斯占了上风。到了16世纪中期，世人意识到威尼斯已出现了一种绘画，其绘画主题不同于佛罗伦萨画家和罗马画家追求的目的，然而，这种绘画主题显示出了一种重要的趣味。

如果与佛罗伦萨人相比较的话，威尼斯人的人文主义极为纯真和原始。帕多瓦［Padua］大学还在讲授亚里士多德和阿拉伯哲学时，佛罗伦萨已让新柏拉图主义四处盛行了多年。佛罗伦萨培养出了画家和哲学家、雕塑家和科学家；对比之下，威尼斯除了大画家之外，只培养出了商人、政客和乐师。在这种环境下新的威尼斯艺术批评又是如何出现的呢？伟大的威尼斯画家们写不出艺术评论；他们不具有艺术评论所必须有的修养。阿雷蒂诺和多尔切根本就不是艺术家，皮诺只是个三流艺术家。阿雷蒂诺还是在罗马接受的艺术教育，与拉斐尔和米开朗琪罗有交往。他论述威尼斯绘画的真正原因是他觉得自己崇拜几位威尼斯画家，而作为一个文人，他认为自己接受了相似的趣味。他宣称自己的散文十分活泼和生动，比人文学者们那些很自由得体却单调乏味的散文好得多。同样，他相信提香潇洒写实的绘画比倡导造型者迂腐的素描好得多。他对艺术的见解散见于书信里，像现代发表在日报上的文章，没有任何体系。

96

阿雷蒂诺逝世两年后，多尔切出版了一部《关于绘画的对话》［*Dialogue on Painting*］（1557年）献给阿雷蒂诺。虽然多尔切的趣味没有阿雷蒂诺的那样高雅，但由于其专论的体系形式，使得他从阿雷蒂诺的假设中推演出了一些引人注目的结论。

而九年前的1548年，保罗·皮诺也发表了自己的《关于绘画的对话》。皮诺的修养和悟性都非常有限，但是他的言论反映了威尼斯画家们有关艺术的讨论。在我们阅读皮诺的专论时，我们与主人公一道遇见一些漂亮的妇人；

而这部对话似乎是要教人如何在美女中间挑选出最漂亮的一位。威尼斯人讨论艺术，不是要发现科学的真理，而是要具体说明感官的愉悦。我们也绝不要忘记，16世纪威尼斯绘画是从乔尔乔内所作睡着的裸体维纳斯开始的。

这种精神状态的最初结果就是不遵从秩序［order］。佛罗伦萨绘画的出现是用透视法的秩序反对中世纪的色彩混乱。在威尼斯的多尔切则声称，人们只有超越秩序时才能开始作画；从自然中模仿而来的多样性必须出现，这种多样性不是习得和求得的，而是偶然产生的。

皮诺甚至对比例也提出异议。他说画家绝少能在画人物时遵循比例法，因为每个人物都必须画成动态的，而动态则打破了每一种抽象的比例。

对米开朗琪罗来说，真正的悲剧就是留下一些作品未经最后的润饰。但威尼斯的人们懂得，必须避免过于完整的润饰：润饰破坏了绘画中的活泼。阿雷蒂诺宣称迅捷［promptitude］总是受欢迎，他钦佩丁托列托的迅捷画法。丁托列托比其他画家画得快多了，因为他用更生动活泼的手法构想出明暗的效果。莱奥纳尔多写过勾画的草图必须达到综合。阿雷蒂诺说得更过头：草图是受喜爱的绘画类型；草图表明要摆脱科班画家拘泥细节的做法。

多尔切和皮诺一致认为绘画的三个主要元素是发明、素描和敷色。发明是用绘画写作抒情诗或史诗的艺术，关涉内容而不涉及画面。多尔切知道绘画中的情感表现是某种附加的东西，它得由观众的想象力创造出来，但他没有从这一观察中推导出必要的结论。

敷色经验在威尼斯的艺术批评里得到了提炼，这正是佛罗伦萨的艺术批评中所缺乏的。我们知道，在敷色被简化为明暗关系以后，它便仅仅限于暗部。多尔切恰恰相反，他声称立体感关涉敷色。因此是立体感服从敷色而不是敷色服从立体感。威尼斯人的这一看法与佛罗伦萨人的观点形成最强烈的对比。

“当画家能够复现肌肤的真实色彩和万物的真实材料时，他的画作就充满活力，似乎除了呼吸外竟具有了生命的全部要素。敷色的主要作用就是明与暗的对比。有个方法能让这两个元素一致，以赋予人物以丰满的效果

和恰当的位置，近或是远。有些人把肌肤画得色彩太多又刺眼，竟像是斑岩［porphyry］的表面；肌肤暗部太黑，有时用纯黑润饰肌肤。有些艺术家把肌肤画得太白，另有些人又画得太红。我喜欢肌肤的敷色是完全棕色的［brown］而不要太白。首先是人们不要以为敷色就是挑选漂亮的颜色，像是纯红色［fine red］，或是各种蓝色［blues］，或是各种绿色［greens］。我觉得某种忽略是必要的，因为敷色不要太艳丽而人物也不要过分地润饰：人们必须在每一部分都见到柔和的稳定。最大的危险就是过于精细。”

的确，看来不是多尔切而是提香本人体现出多尔切的色彩理论，这一色彩理论复杂而精妙，源自感觉官能［the senses］，但却变成了包括整个绘画界的有机体系［organism］，甚至担忧起过于精细会使丢勒或阿尔贝蒂丢脸，可这一理论不过是标志着艺术家与工匠的分离，标志着艺术家更自由地意识到自己的精神权利。单一的色彩消失了，造型具有了空气团块的外观，明暗关系也从黑白关系中解脱出来，动态已变得无穷尽了，因为即使是坐着的人像也被一道道移动的光所围绕。

所有这些都宣告着佛罗伦萨人文主义的危机快要得到解决。人的绘画想象力不再脱离于天地万物。将人的想象力与其周边事物相结合的方法已经找到，这个方法就叫明暗关系。威尼斯的绘画呈现出这个方法，威尼斯的艺术批评又成功地从同时代人的绘画中引申出这一方法。但是要理论化和批判性地诠释威尼斯绘画，就不仅需要具有阿雷蒂诺敏锐的感觉官能，还必须像阿尔贝蒂或莱奥纳尔多那样知道如何做出推理。威尼斯的艺术批评却做不到这点。皮诺认为完美的艺术就是米开朗琪罗的素描与提香的敷色相结合。折中主义理论首次出现在皮诺的著作中，它标志着个性的衰亡。那种个性曾自发地出现在琴尼诺·琴尼尼拒绝折中主义的态度中。个性的消失带来了艺术的衰落。 99

撰写艺术家的《传记》［*Lives*］，我们已见过15世纪的吉伯尔蒂早已为之，此时这类著述仍在继续。马内蒂［Manetti］撰写过有关布鲁内莱斯基的传记，他为了颂扬其传主［hero］而对建筑史做了一个概述，以说明这门艺

术如何经中世纪的野蛮状态之后得以复兴。16世纪之初，撰写艺术家传记的欲望日趋强烈。在佛罗伦萨我们知道有三篇这类的文章；其他地方也出现了同类的文章，如威尼斯有马尔坎托尼奥·米基耶尔［Marcantonio Michiel］写过，那不勒斯［Naples］有彼得罗·苏蒙特［Pietro Summonte］写过。但使所有其他著述相形见绌的是乔治·瓦萨里［Giorgio Vasari］著的《画家、雕塑家和建筑师传记》［*Lives of Painters, Sculptors and Architects*］（1550和1568年）。瓦萨里用一篇艺术专论作其著作的序言。这篇序言比阿尔贝蒂的艺术专论要专业得多，且表明他要在传记中将艺术家传记与艺术理论联系起来的愿望异常强烈。例如他明确地声言，人们在这部《传记》中将认识到艺术作品的完美与不完美和艺术家手法［manner］上的差异。但是，之前即使是古希腊罗马时代也从未有人做过的是，瓦萨里对有关艺术家生平的逸闻趣事大加发挥，并展开对艺术家作品的详尽描述，以此证明一种新的历史兴趣。瓦萨里的历史研究也与文艺复兴时期实用型的历史研究有关联；亦即个体的实践力与他们的共同理想无关，他们是随心所欲的个体，对他们的解释则只能是臆想的。由此艺术个性作为完美的艺术与完美的独特个体的结合，只是碰巧在罕见的实例里为瓦萨里所理解，此时他的批评直觉超越了他的理论概念。有关模仿自然的概念，他有时依据传统将之认作是与自然相似的一种活动，因此这一概念又附带有能创造出所有艺术和科学的巧妙［artifice］之意；巧妙就会得以拥有自由、随兴和反复无常；巧妙具有艺术狂想［artistic fury］的权利，但艺术狂想总是有着受限的巧妙。“伟大的艺术在一人那里是源于勤奋，在另一人那里是源于研究；在这人是由于模仿，在那人是由于懂科学”：源头太多，而恰恰缺乏的就是唯一真正的源头——创造性的想象力。的确，除了模仿自然之外，瓦萨里还承认人们也可以通过模仿他人的手法而创造艺术，这点便与之前莱奥纳尔多的传统相悖，例如莱奥纳尔多就将模仿大师排除在外，他认定模仿自然才是正道。所以这一点就是瓦萨里理论的新奇之处，而这一点又要由他在艺术界的地位来解释。

众所周知，瓦萨里不仅是位作家；他还是，且自认为首先是画家

100

和建筑师。他是米开朗琪罗的学生，是16世纪佛罗伦萨众多手法主义者［mannerists］中的一位，手法主义者学会了那种手法，亦即米开朗琪罗和拉斐尔风格［style］的表面工夫；瓦萨里多次反复快速地模仿他们，却从未表现出富于想象力的个性。手法主义者引以为傲的是设计［design］。设计是三门艺术的父亲，可是设计又很少是直觉的；作为对造型结构的一种评价，设计常常又指发明，也就是用许多人物、许多装饰物、各色物品构成不同场景的能力，但就是没用感觉。作为一位米开朗琪罗式的手法主义者，这种身份对瓦萨里的历史观甚至比对其理论的影响还大。他将米开朗琪罗树立为自己的英雄，像马基雅维利［Machiavelli］的君主［Prince］一样；用这位代表着艺术完美的英雄去衡量所有其他艺术家。正如色诺克拉底曾认为艺术进步［progress］止于利西波斯和阿佩莱斯一样，瓦萨里也认为进步止于米开朗琪罗和拉斐尔。 101

瓦萨里将艺术分为三个阶段，相当于14、15和16世纪。在第一阶段时，艺术极不完美。这个阶段的艺术由于有些错误而只值得少许的赞扬。在第二阶段时，艺术从许多方面来判断都得到了改进。尤其是艺术开始懂得建筑的规则和秩序，因为人们学会了尊重古代作品的比例，还学会了用完美协调的四肢表现十分挺拔的人体。除了这些，第二阶段还改进了自己的风格，这得益于习惯性地模仿被认为最美的不同形式，并习惯性地使构成美的不同元素协调一致，即使它们源于不同的范本也能如此。第二阶段的缺点就是过于严格地顺从科学，没有自由的动态，多样丰富的发明不足，缺乏与多样性相联系的天赋的优雅，还缺乏可爱的理性能力。第二阶段缺乏的所有这些，都在第三阶段获得了。“通过严格的规则、更佳的秩序、正确的比例、完美的设计、神性的优雅、多样的发明、玄奥的艺术，第三阶段绘出和塑造出的人物臻于完美和真实的表现。” 102

那么显然，作为艺术家的瓦萨里，他的理想便是他的判断标准，并实际用于判断与其理想不同的画家；因此，吉伯尔蒂对14世纪一些大师的绝对伟大曾有的偶发却恰当的直觉认识，便被瓦萨里摒弃了。譬如，瓦萨里责备

乔托没有把眼睛画成圆的而是画成了杏仁状的。这种批评不仅基于自然主义［naturalistic］的偏见，还基于偏爱完美的球形这一符合古典传统的审美偏见。但恰恰是由于这些混合的偏见，威特罗非凡的直觉认识被瓦萨里废弃了。于是，瓦萨里便成了无视文艺复兴艺术受惠于中世纪艺术这一事实的始作俑者，并将其关于艺术是在16世纪才达至完美的观点强加给人们达两个世纪。

瓦萨里艺术批评的实际价值在于他具有一些合适的直觉认识，尤其是他对所认为已臻于完美的艺术的直觉认识。当他讨论米开朗琪罗时，其判断标准已不再有效，于是他求助于上帝。上帝未能见到匠人有达至完美的全部能力之后，便将米开朗琪罗送达人间；上帝赋予他在设计绘画与雕塑方面的完美，在装饰与建筑实践方面的完美，更不用说在道德哲学和诗学方面的完美。米开朗琪罗已将这种完美展现在艺术的主要部分：他用崇高的风格、完美的比例、各种姿势动态、各种情感表现，将完美展现在人物，尤其是人体上。“为了专注于这一唯一目标，他舍弃了迷人的色彩，舍弃了变幻无常和新奇 103 怪异的某些细节和精微之处；这些都并未被许多画家完全忽略，也许这并非毫无道理。这些画家的素描基础不够扎实，便追求不同的色调［tints］和不同的色彩，使用各种怪玩意儿和新发明，总之，用这种别样的方式使自己在主要大师的行列中谋得一席之地。”在1550年的版本中，瓦萨里表达的只是对米开朗琪罗的崇拜；在1568年的版本中，他由于阿雷蒂诺的影响而掺杂了对米氏的疑议。那么，恰恰是这些疑议开始使瓦萨里的叙述变成了批评。批评是有限度的，而米开朗琪罗的神性不容许瓦萨里发觉批评的局限。另一方面，当他发觉在艺术的世界里除了表现人物还有更多要做的事时，第一个局限便出现了；当他承认通达艺术的同一道路也能凭不同的淡色调和不同的色彩而达到时，瓦萨里认识到威尼斯的趣味也有与米开朗琪罗的趣味并存的权利。无疑，批判性解释中的基本原理仍然是经验性的，但是它们具有自己的价值，而且它们实际上还是文艺复兴时期所能提供给我们的最好批评。

更为重要的是瓦萨里对拉斐尔的判断。在1550年的版本里，瓦萨里将拉斐尔艺术的发展视作连续的进步；拉斐尔在最后的作品中达至完美，这些作

品里对米开朗琪罗的模仿最为明显。而在1568年的版本里，他将拉斐尔的个性与米开朗琪罗的个性作对比，并说出了各自的局限。拉斐尔使瓦萨里明白绘画不只在于人体素描。拉斐尔能在发明、透视法、衣纹皱褶、“使妇人和小天使的头部漂亮”和肖像方面达到自己的完美。“这些东西，我觉得，拉斐尔认为在人体方面无法媲美米开朗琪罗，他便转向在其他方面去赶上甚或超越米氏。”从这句话便生出了一个合适的结论：瓦萨里在拉斐尔最后的作品中见到，当拉斐尔消化吸收了米开朗琪罗式的素描时，他便“失去了部分他曾有过的名声”。像这种在现代批评中得到证实的判断，超越了文艺复兴批评的局限，并显示出对艺术个性本身的了解。显然，此例中瓦萨里的批评比他能表达的概念要高明一些。瓦萨里从具体的判断引申出那句众所周知的箴言：“每个人都应该任凭自己去做依天性觉得自己想做的事，不要出于竞争而去做本来不是自己的事，这样就不会使自己疲于徒劳而一无所获且常常蒙羞受辱。”这句箴言与阿雷蒂诺早在1537年写的完全一样：“那些画家，目瞪口呆地凝视着小教堂里米开朗琪罗的画……想模仿那宏大的制作手法，迫使自己制作那高贵的形象、动态和心灵，却忘掉了直接知识，这样不仅学不到米氏的手法，还连自己的手法也忘记了。”这是对米开朗琪罗式手法主义的指责。而瓦萨里应该也接受了这种指责，这证明他的批评优于他的艺术。 104

瓦萨里达至这一高度，一是阿雷蒂诺的影响，还有一个原因是，米开朗琪罗和拉斐尔不同的个性及其不同的完美在他心中作为趣味的基础而得以确立。但是，当瓦萨里发现自己面对离自己趣味太远的作品时，尽管是同时代的，像科雷乔［Correggio］、乔尔乔内或是提香的作品，他只能被吸引着去欣赏细节而不懂整体效果。他面对科雷乔的作品时就好尴尬，因为他意识到科雷乔的伟大却不能解释它；他在乔尔乔内的湿壁画面前也很尴尬，因为他无法确定画的题材；而面对提香最后作品时的尴尬是因为，由于提香豪放和不连贯的笔触，瓦萨里只能站远一些才能充分欣赏提香的作品。虽然在理解方面有缺陷，但他抓住了佛罗伦萨的素描和模仿古代作品的原理；他称赞这一原理的好处，且为那些未受益于素描和模仿古代作品的人而哀叹。也就是说， 105

他的个人趣味和兴趣遮蔽了他的理解力。

建筑批评在整个16世纪没有取得如绘画批评那样因莱奥纳尔多、阿雷蒂诺和瓦萨里的著作而有的显著进步。有四部建筑专论获得了巨大的成功并有许多的翻版，即塞利奥［Selio］、维尼奥拉［Vignola］、帕拉迪奥［Palladio］和斯卡莫齐［Scamozzi］的专论；但是，它们都源于研究维特鲁威的著作和古代建筑，所以无法阐述所处时代有关建筑的艺术问题，倒是反映出了实践性和社会性的需要。比其他专论更重要的是塞利奥的专论。塞利奥虽然希冀仍然忠于古代的法则，但由于没有文化，他便坦率地显露出了他自己的趣味。他喜欢将质朴的秩序添加到古典的秩序中，以这种方式破坏了后者的内在逻辑；他认为空间［voids］不是不同深度的结合，而是意指空气的量感［mass］；他感觉到建筑元素的分布更多是基于不同色彩的并置方面，而非造型结构的相互关联。当他进入法国时，他更是脱离了意大利人正统的严谨；他沉溺于变化无常，试图用抽象的心理范畴定义建筑元素的新式结合：坚硬、柔软、雅致、粗糙。换句话说，他不完整的感受力［sensibility］并未形成有关感受力本身的理性学说，所以他的批评在某些方面与威尼斯的绘画批评相似；像后者一样，充分显示出一种倾向，却无法成为一种理论阐述。

106

帕拉迪奥不是传统告诉我们的那种纯粹的古典建筑师，这种看法是在米利齐亚［Milizia］和歌德［Goethe］的新古典主义［neo-classical］批评中形成的。但帕拉迪奥并不明白自己的所为是带有威尼斯特色的古典建筑改革。所以人们读他的专论时发现，里面有的只是维特鲁威、阿尔贝蒂和瓦萨里的观点。实际上帕拉迪奥的专论里有一点建筑史的意思。在他看来，对标准和漂亮建筑的整修并不像马内蒂曾以为的那样是布鲁内莱斯基的工作，而是布拉曼特［Bramante］的工作；所以布拉曼特的作品被归为古代建筑。

有种极端的说法，文艺复兴时期真正的艺术批评家是手法主义者。的确，由于缺乏自然的艺术冲动，他们便从大师作品中挑选出最为人欣赏的那

些元素，他们认为这些元素就是艺术。显然，他们被误认作艺术家和批评家了，因为这些被选中的元素都不过是艺术的标记而非艺术本身。不过，他们的态度是批判性的态度，所以手法主义者的艺术专论比他们的绘画有意义得多。

最走运且译成英文和法文的是吉安·保罗·洛马佐［Gian Paolo Lomazzo］著的《绘画艺术专论》［*Treatise on the Art of Painting*］（1584年）。他是一位伦巴第［Lombard］的手法主义画家，眼睛失明后从画画转向论说自己的艺术。他的趣味基于莱奥纳尔多的趣味与米开朗琪罗和拉斐尔趣味的结合。他欣赏提香和一般威尼斯画家的"色彩魔法"［chromatic alchemy］，但又将他们排斥于典范画家之外。他为伦巴第传统自豪，还十分熟悉佛兰德斯艺术和德国艺术。他是一位防范着手法主义的手法主义画家。他系统地阐述了折中主义的方案，却又指出了它的诸种危险。他的思想在经验观察与抽象概念之间摆动。所以，依据他的说法，艺术是模仿自然和表达思想。他既感觉不到造型本身的价值，也感觉不到色彩本身的价值，而是在动态－光［movement-light］中寻求基本的媒介，从而依据莱奥纳尔多的理论来重构自己的观念。欣赏动态－光的能力有助于洛马佐比瓦萨里更能理解北方的绘画（科雷乔和提香），但这种能力还不足以从中产生出有关欣赏的统一的单一原则。所以他成就的是卡拉奇兄弟［the Carracci］而不是卡拉瓦乔［Caravaggio］。 107

其专论包括三个部分：圣像志［iconography］、理论和实践。圣像志部分是对用绘画表现圣像题材所作的文字说明。理论部分试图确立一门有关绘画潜在价值的学问，并举例说明各式古代和近代画家在艺术中的诸多"发现"。实践部分则表明洛马佐在趣味方面的偏爱。

艺术就其所指而言是令人信服的，亦即通过所包含的真理而令人信服；但是真理本身也许会被装饰所压倒，装饰被理解为一种变幻感［the sense of caprice］。比例法和透视法是绘画的基础，但典型的手法主义是各种几何抽象过程被认作独特的实体［entities］，而不是阿尔贝蒂所谓解释现实的方式［modes］。动态与光是绘画的顶点。依据工匠的创造冲动而得以再现的对象，其心理表现是在动态中得到展示的。好的用光能够挽救实际很糟的素描（这

108 也许是他那个时代有关艺术形成的最敏锐的直觉）。对于光，洛马佐重申了中世纪传统的玄妙赞语：光是上帝。动态使心理轻松，就如光使身体轻松。色彩取决于绘画的其他部分，并使逼真的错觉完满无缺。像比例法、动态和光一样，激情［passions］也被洛马佐理论化地思考过，他因此还写了一篇谈激情的简短专论。

以上所述又常常论及这位或那位艺术家，不过，洛马佐没有认识到，艺术个性存在于他所讨论的抽象造型或心理元素的背后。洛马佐的著作之最重要的意义就在于将抽象造型的诸种要素体系化。洛马佐向往哲学的思辨且使艺术有别于艺术理论。阿尔贝蒂和莱奥纳尔多给艺术家提供规则以指导他们的工作；洛马佐则试图使艺术家的所为合法化。所以造型与色彩的抽象元素不再属于艺术家工作的技术手段，而是属于批评家的解释体系。我们因此会承认洛马佐像是现代德语国家艺术学［science of art］的先驱；但要警惕的是，这些符合洛马佐艺术理想的造型体系，未让他明白它们在艺术方面的局限。

不过，上述便是16世纪意大利手法主义的最大成果。

# 第五章



# 巴洛克时期

我们大致扫视一下17世纪的艺术形势便会明白，曾影响到所有国家的意大利手法主义遭到了普遍的反抗，这种反抗又导致了艺术的异常繁荣。

就不用提小人物们了。在意大利有卡拉瓦乔，在佛兰德斯有鲁本斯[Rubens]和凡·代克[Van Dyck]，在荷兰有伦勃朗、弗兰斯·哈尔斯[Franz Hals]、维米尔[Ver Meer]和许多其他画家，在西班牙有埃尔·格列柯[El Greco]和委拉斯克斯；他们不仅创造出了一系列大师之作，而且还创造出了一个新的绘画文明。雕塑家和建筑师尽管也有巨大的和间或重要的创造，但都没有达到上述画家罕有的艺术水准。上述人物并未弃绝16世纪极其丰富的艺术经验，即使在他们清醒地意识到要反对这种经验时也是如此，就如卡拉瓦乔的情形一样。不过，他们用不同的方式从手法主义画家那里受益于这种经验：他们特别专注于审视提香、丁托列托或者保罗·韦罗内塞[Paolo Veronese]的作品，而不是拉斐尔或者米开朗琪罗的作品。但首先他们不是草率和漫不经心地展现出所学的造型和色彩元素，而是给各自的文化注入个人感受物质现实和精神现实的方式。它充满了一种自由和本能的力量；不具有这种力量，艺术则不复存在。他们的方式是一种平复了物质和精神方面混乱的新秩序，艺术曾经因无常的理论、熟练的技能、对感觉的虚假强调以及肤

浅的意图而陷入这种混乱之中。

他们对手法主义的反抗是直接的，这源于十分需要依据个人的个性去创造；所以他们才是17世纪彻底和完美的艺术家。但他们的反抗并不只是针对手法主义。

110

其他人寻求一种不那么自然合理的方式，而是更具批判性和学术性；换句话说，他们从所有16世纪伟大的范例中汲取他们认为符合艺术精华的那些元素。他们对手法主义做出改革，并不是因为他们反对它，而是因为他们将手法主义本身放大到如此程度，以至于他们不得不去找出所吸收的不同元素之间一种必要的协调。洛马佐曾依据早已过时的伦巴第传统赞赏过威尼斯画家的敷色。卡拉奇兄弟彻底改变了这种说法：他们试图模仿威尼斯画家的敷色，因为他们认为提香的明暗处理比拉斐尔的要艺术些。因此他们不再是手法主义画家，因为在范例的手法与他们自己的手法之间存在一个批评判断的区域，而这正是手法主义画家所缺乏的。由此他们便被称为折中主义画家[ eclectics ]。在这方面保罗・皮诺走在了他们的前面，皮诺在1548年便提出米开朗琪罗的素描与提香的敷色这一要求。他们对手法主义的反抗方式因此而是间接的，这源于需要理解而非创造艺术的准则。所以他们允许自己的个性发展是因了他们的学说而非他们的感觉方式。自然，他们难得达到或只是部分达到了艺术的水准。法国画家普桑，便是这些学术性改革者中的佼佼者，因为他认为自己的学说十分严肃，所以得大张旗鼓地践行这一学说，由此使之成为一种新的艺术素材。不过，尽管改革者们通常在创作上完全比不过前面提到的那些艺术家，但他们更受赏识和吹捧，他们是17世纪的成功者。

111

特伦托会议[ Council of Trent ]之后便出现了一些道德成见，唯恐绘画和雕塑中的裸体冒犯统治者的虚伪，唯恐诗歌里的出格导致教义上的错误。吉利奥[ Gilio ]（1564年）和阿马纳蒂[ Ammanati ]（1582年）都明确写过要避免历史错误和不得体的图像。红衣主教帕莱奥蒂[ Paleotti ]甚至出版了一种圣像法典（1582和1594年）。该法典不同于狄奥尼西修士写的圣像汇编，因为汇编是建议画家应该画什么，而帕莱奥蒂的意图则是规定画家不能画什么，

且他自己担任了良知**控制者**一职。他想劝诱画家变成无声的神学家、默诵的传道士，因为人的弱点使之无法不借助感觉官能而对圣物作沉思；换言之，这些神学家试图将艺术变成修辞学［rhetoric］和解经法［rationalism］。由此道德家的艺术文献，如红衣主教费代里科·博罗梅奥［Federico Borromeo］的《圣画》［*Sacred Painting*］（1634年），或是由耶稣会会士奥托内利［Ottonelli］与画家彼得罗·达科尔托纳［Pietro da Cortona］合写的《专论》［*Treatise*］（1652年），都不具有直接的审美意味。他们的确告诉我们，纯粹对物质美的沉思已不够了，无论理由是什么；且出现了对精神美的需要，精神美常常是虚假和伪善的，但有时实际上又是真实的。一个成见即刻消失了，即：所有美的基础是裸体的人像，这被看作抽象造型的准则；而追求着衣人体的美得到鼓励，这有利于表现具体的色彩效果。但是，有了针对宗教图像的常规，便剥夺了所有自发的宗教表现的可能性，因此卡拉瓦乔——他也许是17世纪意大利艺术家中唯一的一位宗教画家——有时就被一些教堂拒绝了，因为他让人觉得**与众不同**；也就是说，人家怀疑他是宗教异端。同时，规定绘画乐趣具有对教义的修饰目的，便从审美愉悦那里剥夺了所有的自主权，使绘画乐趣具有了感官之乐的意味，又用道德规范遮掩起来。一个结果是，鼓动表现殉教者肉体的痛苦，以刺激那种特别的感官感受［sensuality］。这种感官感受叫作欣慰［pleasure］，它是痛苦与喜悦的混合，并以极不得体的方式解释成亚里士多德悲剧的**净化**［*catharsis*］。 112

与反宗教改革［the Counter Reformation］的道德说教相结合的，是笛卡尔式的［Cartesian］理性主义［rationalism］。科学用数学的态度已找到自己的方法，加之理性绝对主导着研究客观自然。意大利的艺术传统对理性主义来说太有活力，且未被超然性的光环所围绕，也就没有变成柏拉图式或新柏拉图式的传统。譬如，贝洛里［Bellori］对于**理念**［*idea*］的理解，即“虽然理念源于自然，但它却超越了自然而变成了艺术的源头；要用智力的范畴来衡量，理念便成了技能的尺度”。但在法国，科学的态度尤其是笛卡尔［Descartes］的天才，怀有更为严格的理性主义，这就是万能的规则和布瓦洛

[ Boileau ] 的诗艺。所以同时代的意大利人安东尼奥·孔蒂 [ Antonio Conti ] 便正确地指出，法国人判断艺术不顾感受力的特质并将哲学进步与艺术进步相混淆。

与道德说教的美学和理性主义的美学针锋相对的，是一个传播广泛的、艺术即为情感之事 [ affair of sentiment ] 的信念。因此，与理性概念相对的是**"趣味"**概念，它是判断美的能力。此时怀有这一信念的人认为所谓艺术法则并不是算术或几何准则，所以他们包容例外和缺陷。与科学智力相对的是**天赋** [ *talent* ]，天赋在18世纪被称为**天才** [ *genius* ]，它是艺术创造的能力。于是在有"天才无趣味"的艺术家与有"趣味无天才"的艺术家之间便出现了差别。这些思想的传播极为广泛，以至于很难指出谁是首倡者，但它们都是由道德和智力规则所引起的一种反应。特别清晰的是迪博 [ Du Bos ] 在《对诗歌与绘画的批判性反思》[ *Critical Reflections upon Poetry and Painting* ] 中所说的："绘画的首要目的是感动我们。十分感动我们的作品必须总体上是优秀的。同样，完全感动不了我们的作品便不吸引人，也就毫无价值；如果批评在作品中找不到犯规的缺点，这只意味着它也许是一件没有犯规的糟作品，而一件满是犯规毛病的作品也许是优秀的。""此时情感告诉我们作品是感人的，这比批评家写的所有长篇大论要好得多。这些先生自娱自乐所用的讨论和分析方式会引出事实，那是要找出使作品令人满意或不满意的原因；但只有情感才能判明这一问题。"毋庸置疑的是，如此看待艺术批评的方式，不仅代表着对上一阶段艺术批评的发展，而且还包含绝对和永恒的真理；后来的美学对这一真理的阐述会完整得多，却并未改变它的基本动机。

113

另一方面，早在1644年，斯费尔扎·帕拉维奇诺 [ Sforza Pallavicino ] 便试图将模仿自然解释为制造貌似真实 [ verisimilitude ] 而非制造现实错觉的方式。人们画画不是要骗鸟儿去啄宙克西斯画的葡萄，那是古代的传说，而是要获得充满活力的画面：以令人愉快的方式激起欲望，以热忱的方式激起强烈的感情。这说法虽然有纵欲好色的余痕，但对艺术的道德和理性主义法则的否定则是无疑的。

114

最后，莱布尼茨［Leibnitz］在1684年注意到，画家和其他艺术家虽然能高明地判断艺术作品，但不知道如何叙述他们的判断，当被人问起时他们习惯于将自己的指责说成一句语焉不详的**“我不知道是些什么”**［*I do not know what*］。鉴于他对知识的区分，莱布尼茨解释道，这种判断是基于一种清晰但不确切的知识，亦即不是理性的知识；它是用实例而不是论证来证明自己，所以这种判断的意义只是作为趣味的标准或感觉官能的品质标准。读者会记得我们在中世纪的思想中见到过类似的观点，但这些观点在17世纪展示出更高等的知识，以使它们没有更多阻碍地继续前行，直到18世纪美学的确立。

总之，在整个17世纪，道德说教、理性主义和审美感官论［sensism］并行不悖或相互交织，没有任何一种思潮占主导地位，所以对艺术的判断是五花八门且常常相互对立的。

两股主要的批评趋向仍然指明了方向和目标：

来自卡拉奇兄弟的理性主义趋向，通过贝洛里而具有最佳的意大利文表述，通过法兰西学院［the French Academy］而具有最系统的呈现。

始于威尼斯的感官论趋向，有博斯基尼［Boschini］作为其最真诚和坚信不移的代表，而德皮勒则是其最有学问和最正直的代表。

罗马的修道院院长吉安·彼得罗·贝洛里［Gian Pietro Bellori］，专注于研究古代文化的遗迹和拉斐尔，写出《现代画家、雕塑家和建筑师传记》［*The Lives of Modern Painters, Sculptors and Architects*］（1672年）。他为之作传的艺术家很少，只是那些生活在他那个世纪并在趣味方面有意义的艺术家。他所挑选的不仅有意大利的艺术家，还有佛兰德斯和法国的艺术家，以回应理解艺术所需要的普遍性［universality］，而彼时人们只有在罗马才能感受到它。贝洛里精确的资料非常引人注目，他寻求事实与观念之间的联系时所持的严肃态度也令人钦佩。他的批判性立场是反对自然主义［naturalism］和手法主义：他认为卡拉瓦乔是自然主义的提倡者，手法主义的提倡者则是骑士达尔皮诺［the Cavalier d’Arpino］；并指出安尼巴莱·卡拉奇［Annibale

115

Carracci]超过了前面两位，与前两个谬误相比简直就像真理。在指责手法主义画家时他的动机简单：只是临摹大师的作品，所以手法主义画家的作品是杂种而不是自然之子。但指责自然主义画家时的言论就要复杂一些，因为这些言论不得不与公众较真，公众"赞许画得很写实的东西，因为他们习惯于这样看待物体，欣赏漂亮的色彩而不是美的造型，他们不理解美的造型；他们厌倦雅致而认可流行题材的新奇，鄙视理性，跟随普遍的看法，使自然主义画家自己与艺术的真理绝缘"——这真理便取决于理念。按照贝洛里的说法，存在有一门关于学术性艺术的科学，那是理念、理性、真理、雅致、美的造型，且与专注色彩和新奇的那些普通人的无知相对立。自然，理念、理性和真理是圣物，上帝本人正好将拉斐尔送达人间（此处拉斐尔替代了瓦萨里所说的米开朗琪罗），而自拉斐尔之后工匠们堕落了，真想不到，上帝又送来了名叫安尼巴莱·卡拉奇的绘画复兴者。

116

在阿戈斯蒂诺·卡拉奇[Agostino Carracci]写的一首得到阿尔巴尼[Albani]称许的十四行诗里，卡拉奇学院的理论方案如下：吃透罗马的素描，亦即米开朗琪罗的生动和拉斐尔的比例与协调；吃透威尼斯的动态表现与明暗法，提香就靠这些而达到了真实；吃透伦巴第的敷色法，科雷乔就靠它获得了一种纯正的贵族风格。贝洛里赞许安尼巴莱·卡拉奇从拉斐尔那里获得的突出点：发明、表达爱慕之情、优雅的模仿，最后是理念与自然的结合。今天人人都清楚地知道用折中主义方案去表现艺术是不可能的。但卡拉奇兄弟的方案不会是个艺术方案；而就它试图将从每位大师处所挑选的元素视为其艺术个性的特征而言，如若不是因其含有一个源于自己且长期饱受批评的错误，卡拉奇兄弟的方案本来至少会是个批评方案。威尼斯画家的明暗法起着色彩的作用，而科雷乔的色彩起着立体造型的作用。由于相信伦巴第的色彩比威尼斯的要好，卡拉奇兄弟无法理解自己时代的唯一色彩传统的真正可能性是什么，所以他们误解了威尼斯画家的动态和明暗法：于是牺牲了所有的东西以求得社会秩序、尊严、纯正和他们在科雷乔作品中见到的贵族式雅致。换句话说，恰恰由于不懂得敷色是一种艺术形式，独立于古希腊罗

马立体造型之外，所以卡拉奇兄弟和贝洛里都未能使自己明白所处时代极为重要的需求。他们使瓦萨里的判断又有效起来，而瓦萨里面对的新生现象是威尼斯的敷色法——少有理论的严肃却有更多的艺术感受。　117

由此贝洛里从理论上将卡拉瓦乔的艺术阐述为依据乔尔乔内的敷色而反对拉斐尔和古代雕像；在承认卡拉瓦乔精到的敷色法和模仿自然的同时，指责他缺乏发明、得体［decorum］和素描——总之，缺乏科学。对贝洛里来讲，多梅尼基诺［Domenichino］是伟大的艺术家，因为没有人在构思历史画方面超过他；而鲁本斯尽管缺乏有关自然造型的好素描和魅力，却具有敏捷、确定、自由以及敷色、头脑活跃和全才等长处，所以受大众欢迎；还有凡·代克，虽然他擅于敷色和肖像画得出色，但在构图和素描方面却不能胜任。

所有上述偏见中，最严重的偏见是**选择**［*choice*］的偏见，它来自古典美学，且一直根深蒂固至我们所处的时代，因为它基于一个经久不衰的社会偏见。鉴于反宗教改革造成了盛大场面［pomp］与宗教礼拜之间的混淆，有关美的观念便依据社会选择来作解释，而精神美并不被视作独立于物质的完美之外。因此，精神美与粗鄙形式的结合在新教［Protestant］国家只有通过伦勃朗的作品才有可能实现。

使卡拉奇兄弟体系臻于完善并且体现出贝洛里理想的艺术家是哲学画家尼古拉·普桑［Nicholas Poussin］：贝洛里为了颂扬他而描述了他所画的景象，强调了那些人物的寓言意义而绝少指出造型的元素。由此贝洛里不仅在理论上而且在批评实践上证明，他需要求助于艺术之外的抽象概念以认识艺术本身的价值。　118

文艺复兴时期，在重要性上次于乔治·瓦萨里《名人传》的大概有几篇专论，例如阿尔贝蒂、莱奥纳尔多和洛马佐的那些专论。而在17世纪，传记形式则盛行了起来。传记在诸多绘画评论的范畴中并非要提出理论的体系化，而是更愿对个别作品和个别艺术家做出评价。我们已经看到卡拉奇兄弟如何

指明判断范畴之间的关系，比如对称、敷色，等等；并将一些艺术家作为完美的典范置于每一具体的范畴里。由于这些艺术家中每一位都与其他艺术家有着密切的关系，因此多梅尼基诺想将不同的群体分成不同的流派［school］并标明和描述它们为：罗马画派，模仿古物；威尼斯画派，模仿自然；伦巴第画派，模仿得更柔和与流畅；而托斯卡纳画派，是缜密和细致的风格。注意，尽管这类差别具有批评家的随意性，但这些评价语至今仍在许多绘画展览馆和素描陈列室里得以沿用。

随意的两极化判断一定会导致荒谬。其实，可以肯定，这种想象出来解释任何个性多样完美的相同抽象概念，必定会被用来抵消多样的完美。也的确有些专门记载艺术家缺陷的人称：拉斐尔，挑剔与尖刻；提香，丧失了素描；科雷乔，没有教养；韦罗内塞，松散和太模糊；米开朗琪罗，不得体；卡拉奇兄弟，技艺上小心翼翼；诸如此类。人们在这类记载中会意识到对卡拉奇式艺术批评的某种嘲弄。

119

提到上述评价语的人物是帕塞里［Passeri］，他撰写了有关在罗马工作并故于1641至1673年间的一些艺术家的传记。他不具有贝洛里的选择能力和博学与严谨，但他有某种活泼和坦率，其所著也反映出了他那个时代艺术家们的闲言碎语。更蠢的是，他不知道艺术家的发明就是柏拉图的理念，所以这个可怜的小男人，竟将发明与善变混淆起来。

意大利每座有过画派的城市都产生了记述当地艺术家的传记作家，而一般说来他们都采取与瓦萨里争辩的态度，指责瓦萨里太偏爱佛罗伦萨城的那些骄傲。佛罗伦萨人巴尔迪努奇赶忙回应并证明，佛罗伦萨先于其他城市拥有伟大的艺术。巴尔迪努奇的主要著作是《设计教师纪事》［*Accounts of Professors of Design*］，该著1681年开始出版。这个标题意味深长，因为那些在传记中被瓦萨里十分轻蔑地列举的任性的画家和雕塑家，开始成为教师，那是由于他们的学院趣味［academical taste］。他们肯定是理念方面的教师，但他们又被称为素描教师；佛罗伦萨的保守特征的确在艺术与批评中显露了出来。巴尔迪努奇是个知识渊博的人，细致又认真；他对材料的分类不是依据

风格或流派，而是依据其讲述的艺术家获得成功的十年期。他写的不是历史而是编年史；他不是批评家，且将自己限定在引证合适的评论。因此了解到伦勃朗的画作到了佛罗伦萨时当地的艺术家作何反应便很有意思：自然，他们知道伦勃朗在荷兰所获得的名声，但他们不理解他何以有如此的名声，他们将他的画法看作“十分恣意，画法是没有轮廓线或限定的线条，轮廓内或轮廓外，都是用粗糙或重复的笔触来构成，暗部结实但并不含糊”。也就是说，他们理解伦勃朗画的暗部是清晰的，不同于卡拉瓦乔画派的暗部，但他们见到他的轮廓线比最大胆的意大利光色画家［luminists］画的还要少，而没有轮廓线则使他们感到困惑。有趣的是，伦勃朗的蚀刻［etchings］在佛罗伦萨得到的赏识比油画［paintings］要多得多，因为铜版画［engraving］中的地方传统不像在油画里那样苛刻，人们见得到纯图画式的版画。　120

不过，由于没有理论上的刻板，巴尔迪努奇能够欣赏贝尔尼尼［Bernini］的艺术，而贝洛里则对贝尔尼尼表现出一种吹毛求疵的轻蔑。巴尔迪努奇认识到贝尔尼尼懂得如何将绘画、雕塑和建筑统一起来，并指出他的风格合成［stylistic synthesis］就是一种自由、奇迹般的画法。“这种自由的效果是他用一种素描而非凡地达到的。这种素描我们称为漫画［caricature］，或粗笔画［dashing strokes］，它以粗率的搞笑丑化他人的相貌而不失真。”通过这段话我们得知漫画类图像的来源：彼时漫画并没有实际的道德或政治的目的，是一种自由画法的无意识效果。

两位作家斯坎内利［Scannelli］和斯卡拉穆恰［Scaramuccia］，在1657年和1674年发表了两篇专论，证明在艺术批评界出现了转变。他们不再打算专横地强加艺术的法则，而是阐述他们对绘画的历史体验；这与其说是专论，不如说是就不同艺术家的绘画价值所做的批判性讨论。斯坎内利首先以科雷乔之名说话，斯卡拉穆恰则以拉斐尔之名说话；两位作家对所述艺术家的个性都有一定的了解。斯坎内利反对保罗·皮诺的方案，即将米开朗琪罗的素描与提香的敷色相结合。斯坎内利坚称，提香实际上不需他人的素描以达至自己的完美。如果大画家有时制作出了有毛病的画作，那应归咎于人性中的　121

偶然因素；但这丝毫无损于他们最美的作品的完美性。斯卡拉穆恰也反对会贬低大艺术家的那类比较性的评论，认为如果拉斐尔没有画出任何像提香画的那种大胆的短缩法，那是因为他认为将短缩法引进他的构图里不合适，而并不是因为他画不出来。的确，他后来将这一批评真理毁掉了，因为他声称一条原则，就是为了避免判断错误，必须说所有艺术家的好话，于是以一种中立的态度宣告艺术批评无效。

尼古拉・普桑有关绘画的观点，部分是由贝洛里翻译出来的：由于大自然的局限，绘画就是有关物质万物［corporal things］的观念，画家的模仿实践只有在理性教义的控制下才有效。绘画的主题是人的行动［action］，动物的行动和其他自然物体是次要的：他说的行动指的是模仿［mimicry］，作为一种修辞学的巧妙，行动之于绘画正如用语［diction］之于诗歌。为了使画家掌握**庄严的画法**［*splendid manner*］，主题必须是伟大的，例如英雄的行动，要表现出没有细节，去除所有邪恶的主题，要有本质的概念，要有合乎人性的构图和明确的个人**风格**、**手法**或**趣味**。造型受限于表情，例如大笑或惊骇的表情；色彩只是吸引眼睛注意的玩意儿。普桑在罗马形成了自己的思想和风格。他首先大致浏览了多梅尼基诺、拉斐尔的作品以及古代雕像，也稍微浏览了一下提香的作品；他对提香的理解不像对其他人的理解那样深刻。但他已在笔记中显露出与意大利画家甚至古典画家的分道扬镳，展示出更刻板和更严厉朴素的原则。

122

1648年创办于巴黎的学院［the Academy］[1] 于1665年又在罗马增设了法兰西学院［the French Academy］，以给法国艺术家提供“在该地培养趣味和手法”的途径。普桑就是艺术家要学习的榜样：必须不惜一切代价变成罗马人，要成为罗马古典主义者中最古典主义的艺术家。弗雷亚尔・德康布雷［Fréart de Cambray］（1662年）写专论反对漠视常规的绘画，亦即色彩迷人却无几何、

1 ［全称为Académie Royale de Peinture et de Sculpture（皇家绘画与雕塑学院）。］

透视或解剖的绘画。于是，我行我素者等同于物质享乐主义的离经叛道者。尚特卢［Chantelou］指责贝尔尼尼到访巴黎后制作出我行我素的建筑。贝尔尼尼评价法国艺术家的风格可悲和平庸，并认为自己需要赋予他们以高贵感［the sense of grandeur］。同样的观点被普桑表达为**庄严的手法**，这一说法不久便被称为**高贵的趣味**［*grand goût*］。

连包含绘画、雕塑和建筑的术语也改变了。瓦萨里曾经将它们称为设计的艺术［arts of design[1]］，把它们的一致性［unity］归因于设计。而且他还提到过“最美的艺术”［the finest arts[2]］。巴尔迪努奇则说过“采用设计的美的艺术”［fine arts in which design is adopted[3]］。而斯卡莫齐谈到了“美的艺术”［fine arts[4]］。但只是在法兰西的学院环境中，“美的艺术”［beaux-arts］这个术语才得以广泛使用，于是沿用下来。设计的一致性则被理想美［the ideal of beauty］的一致性所替代。

学院的艺术方案由费利比安［Félibien］做出了简要的陈述，他与一度做过院长的勒布兰［Le Brun］观点一致。费利比安在其《有关古今最杰出画家的谈话》［*Conversations on the Most Excellent Painters, Ancient and Modern*］（1666年）中，在讲述艺术家的传记时附带讨论了艺术的一些原则。

他说，通过研究古代雕像，校正自然和恪守构图以达至理想美。只有构图是精神性的，因为构图由想象力来完成且先于制作。素描与色彩属于技术，也是绘画中不太高贵的部分。素描主导色彩。素描对再现历史［history］、神话［fable］和表情［expression］是绝对必要的。但色彩就不是这样，而且色彩得不到科学的控制。由于图画是对行动的想象，表情也就必不可少；表情是绘画的灵魂。费利比安有所保留地赞同勒布兰的观相术［physiognomy］，也就是赞同勒布兰那本画出各类愤怒、恐惧等表情的铜版画小册；这部画册

123

1 ［意大利文为 arti del disegno。］
2 ［意大利文为 bellissime arti。］
3 ［意大利文为 arti belle ove s'adopera il disegno。］
4 ［意大利文为 belle arti。］

能使学生避免因顾及常情而带来的干扰。他将美与优雅区别开来，美有部分是比例关系或形体的协调；而优雅看重心灵的情绪。他赞美题材中的高贵和制作中的愉悦。费利比安意识到对于美没有规则可言，只有理性之光才能达到美，即使违背规则也是如此。他也认识到想象的力量和放纵“天才”的必要；但在天才确定了构图之后，素描就需要依据示范作品来作修改。他认为蜡像根本就不逼真，因为艺术的逼真由对心灵的再现而获得。简言之，他的原则博学但不理性；也就是说，他经常将社会习俗与理性需要混为一谈。于是有了这个谄媚的等级观念：由于人的外形是上帝最完美的作品，画人物的画家便是最高级的；次等的是画动物而非不动的死物的；再次些的是画风景的；最末的是画花卉和水果的。

像费利比安这样的原则刻板得无法适用，所以某种宽容就是必要的了，比如对待鲁本斯，尽管他违反**得体原则**［*decorum*］；还有对待伦勃朗，费利比安尊重伦勃朗而接受了趣味上的差异；而委拉斯克斯却不值得关注。对于拉斐尔，他认为拉斐尔的杰作是《基督变容图》［*Transfiguration*］，而无视瓦萨里对此画的真诚看法。总之，费利比安的著作是一部评论和笔记汇编，这些评论和笔记主要来自普桑和一些意大利作家，他也几乎没有对这些评论和笔记作任何点评；但这部著作的有趣之处在于反映出一些古典思想，这些思想流行于17世纪下半叶的巴黎，显然凌乱不堪，尽管假装出一种理性的严格。

124

假如对17世纪艺术批评的阐述被限定在上述结果，这不大会令我们满意。事实上，彼时的批评实行着一种先验的艺术标准，即所谓理念，这一标准同时也对给艺术家的手法作分类起了作用。就手法的分类而言批评家声称不偏不倚或任意选择。理念原则与普桑艺术之间的相对一致性并没有得以延续，尽管有法兰西学院；因为，正如已经说过的，继承哲学画家普桑的是作为非正统画家［non-painter］的修辞学家勒布兰。趣味差异说得以广泛传播，而无视貌似严格的原则。接着什么都荡然无存，除了在诸多手法中寻求一种选择。这种寻求是主观的但不是任意的：判断应该与实际的艺术一致，所选

择的手法不应该是抽象的而应是具体的，不是方案而是趣味，不是文饰智力的游戏而是亲历对艺术的体验，这些才是必要的。

回应这一要求的是威尼斯人马尔科·博斯基尼 [ Marco Boschini ]，他著有《如画之旅地图》[ *Map of the Picturesque Journey* ]（1660年）和《威尼斯绘画宝库》[ *Rich Mines of Venetian Painting* ]（1674年）两书。他在教养方面比贝洛里差得太多了，也没有贝洛里聪明，但对绘画却更为敏感。感官论者 125 [ sensist ] 阐述的理论认为所有的知识源于感官，所以马尔科·博斯基尼不是感官论者，因为他没有阐述任何理论，只是接受形式最普通的流行理论。但是他的判断并不依据外部的观点，而是完全来自他感受绘画的方式；这是一种合适的方式。所以他的判断与上述感官论的理论是一致的：感官论纠正了新柏拉图主义和道德家思想的一些错误，也感受到艺术自主的需要，因而并不清晰地近似于美学的基础；所以也与对艺术更具前景的思考和艺术中更重要的问题是一致的。当人们说博斯基尼用抽象的色彩体系 [ colourism ] 替代贝洛里抽象的理念形式时，似乎是说他用鬼王别西卜 [ Beelzebub ][1] 驱走了魔鬼；但是，实际上，他于被历史所确定的一种独特趣味趋同 [ convergence ] 之际挑起争辩，以支持那个于其中见到更好的理论和最佳艺术的独特趋势。在这个意义上"巴洛克趣味"便具有了肯定的意味，是欣赏而不是轻蔑的意味。如果你们要问为何色彩画家能制作艺术而造型画家 [ formalists ] 却做不到，我会回答我不知道，但我会向你们讲述自米开朗琪罗以来的艺术历史，用实例来证明我的观点。

威尼斯绘画无与伦比的完美，尤其是提香、丁托列托和保罗·韦罗内塞所代表的那种完美，对博斯基尼而言是不证自明的。鲁本斯和委拉斯克斯是完美的画家（这是最早对他们艺术的认可），因为他们的风格与威尼斯的绘画相联系。博斯基尼无法否定手法主义画家，也辨别不出同时代威尼斯绘画中活跃与沉寂的因素，但他感觉到丁托列托和韦罗内塞之后的衰落。博斯 126

1 [别西卜，《圣经》中的鬼王；在弥尔顿的长诗《失乐园》中地位次于撒旦的堕落天使。]

基尼的态度类似于瓦萨里的态度，瓦萨里受到经典艺术家米开朗琪罗这一榜样的激发；他的态度不像贝洛里的态度，贝洛里受到有缺陷的艺术家安尼巴莱·卡拉奇的启发。但博斯基尼更具争辩意义：不公正地对待与威尼斯趣味无关的艺术家，例如拉斐尔，他因自己的宗派主义而形成了一种具有独特感染力的信念。连被大肆吹嘘的古代雕像也不能阻碍他对威尼斯绘画的信心。古代雕像是死的而威尼斯绘画却是活的；他用威尼斯绘画的国际性成功来证明这一断言的正确。像瓦萨里一样，博斯基尼也渴望成为鉴赏家，亦即能辨别画中的优缺点，辨认出作者的性格和作画的手法。按照博斯基尼的说法，要懂得画中的优缺点，就必须懂得如何作画，并通过实践而达到理解；但他也不否认具有“真才”[ good talent ] 的人不用实践也会懂得优劣。换言之，他不纠缠于确定如何达到理解，而是在意理解的是什么。根据博斯基尼的观点，理论上讲，素描是绘画的基础，在实践中也是唯一的指导原则：赋予素描以生命的是敷色，没有敷色的素描是没有灵魂的肉体。他推论道：“画家不用结构去造型；说得确切些，是用结构使正形 [ formality ] 的外观变形，以寻求如画式 [ picturesque ] 的艺术。”这种说法也许是迄今所见对画面造型所做的最清晰的界定，也就是便于用心解释它。他说画面造型不是立体造型；画面造型是有意寻找新结构的一种些微变形，那只是物体的外观，绘画的艺术正在于此。假如马内 [ Manet ] 或雷诺阿 [ Renoir ] 知道这个方案的话，他们也许能够接受这么一个方案。而且，如果人们认识到这些话写于贝洛里确立其古典形式观点的差不多同一时期，那我们便能够以尽可能清晰的方式理解立体 [ the plastic ] 与画面 [ the pictorial ] 的矛盾。关于敷色，“基本观点”如下：用厚涂法 [ impasto ] 作画，这是基础，亦即厚涂法用作草图；用点 [ spots ] 作画，这是手法，它有助于画家摆脱自然客观性；诸色并用，那是微妙的渐变；用淡色 [ tinting ] 或平涂 [ flattening ]，它是各部分的特点，亦即它使各部分凸出；提高和降低色辉 [ tints ]，那是修圆 [ rounding ]，或是成块 [ volume ]；用迅疾的笔触，那是大胆的色彩，这就是色调 [ tone ] 的艺术；罩色 [ veiling ]，意指通过润饰 [ retouching ] 使各色更完整地混为一体，以获

127

得色彩的调和。无疑，在他那个世纪没有人赋予色彩以如此丰富的面貌。就此而言这与发明有关，但另一方面，博斯基尼也没有说出什么新东西。

博斯基尼想写一部关于他中意的艺术家的传记，但不像那个威尼斯人里多尔菲［Ridolfi］在1648年出版的《威尼斯绘画的奇人》［*Marvels of Venetian Painting*］。博斯基尼既不想专注于奇人，也不想专注于妙想；他想详述的只是**作画过程**［*pictorial process*］。事实上，他只要谈及这类相关的问题便将其与造型欣赏联系在一起。甚至连贝洛里也不懂如何这样严格地遵守批判性艺术史研究的主要构想，而博斯基尼却能如此；这不是靠着更有天赋，而是靠着更关注艺术。

所以他如此描述提香完成画作的手法："凭最后几笔使画面四处都生动起来；用手指揉擦来混合完全不同的亮部，使它们更接近于灰调子；将一种色调与另一种色调相混合；有时他又用手指在某个角落加上一笔暗色来加强暗部；有时他加上几笔淡红，就像血滴那样激发任何粗浅的情绪；之后他完美地概括他那些栩栩如生的人物。"对于巴萨诺［Bassano］，博斯基尼指出他使用任意光［arbitrariness of the lights］，而放弃了莱奥纳尔多所要求的整体光［universal light］，结果是一种模糊的色彩效果，且鄙视所有的勤奋和精湛。所以博斯基尼懂得敷色方式的价值，他将之理解为诗歌而不需通过分类来使之难解。博斯基尼没有将不同类型［kinds］分为不同的层次，那是法兰西的学院所为。巴萨诺画狗和其他动物，"因为他将其天才运用于**纯粹谦逊**［*pure humility*］的再现"。任何熟知19世纪关于类型之争的人都不能不感觉到博斯基尼的天才之举。在他看来，丁托列托是"光明、惊雷，更确切地说是一支利箭，它劈开了如画的世界中所有最壮丽的高峰。"韦罗内塞是绘画的司库［treasurer］，因为他珠宝盒中的所有珍宝都由他分享给了人们。最后，动态在风格而不是行动中受到瞩目："人们见到建筑物在行进。"这当然是些有关巴洛克风格的隐喻［metaphors］，但是它们都具有批评的内涵且有助于使风格个性化。

128

普桑式来源的古典主义学说在法兰西学院盛行之时，爆发了两场争辩要动摇这一学说。第一场争辩源自罗歇·德皮勒［Roger de Piles］（独立于官方艺术家之外的业余爱好者中最伟大的代表）于1676年为鲁本斯的辩护。这场争辩结束了**普桑派**［*Poussinists*］与**鲁本斯派**［*Rubenists*］的斗争，普桑派代表着素描、古式和**高贵的趣味**，鲁本斯派则捍卫色彩、新派和**真实**。第二场争辩源自意大利人塔索尼［Tassoni］早在1620年阐述的一条原则；按照这条原则，所有艺术都是通过勤奋研习而得到完善的，而它们的初级阶段都是粗陋和不完美的。在1688至1697年间，佩罗［Perrault］撰写出《古今之比较》［*Parallels between the Ancients and the Moderns*］，坚称不仅是16世纪的意大利画家优于古代艺术家，连他同时代的绘画也优于16世纪的绘画。这场争辩不胫而走且特别地得到了布瓦洛和丰特内勒［Fontenelle］著作的推波助澜。由于这场争辩基于技术的进步之上，所以它的目标是错误的；不过，从冲突的观点中产生了两个有利的结果：一是从对古代艺术的长期迷信中解放出来了；一是反思了能进步的科学与艺术价值之间的差异，艺术的价值出现于“蓦然间就像一道火光”，正如龙萨［Ronsard］早说过的。戴米尔［Deimier］也说过同样意思的话——诗人“须在诗中犹如鲜花盛开中的自然”，这是思考古典艺术的一种非古典主义方式。

129

罗歇·德皮勒论绘画的著述极丰，其中最著名的是《画家略传》［*Abridgment of the Lives of Painters*］（1699年）。如果我们细想他的理论，我们认识不到一种彻底的重大变革；正相反，由费利比安编撰成文的所有古典主义思想又见于德皮勒身上。但是，伴随这些思想一道，出现了十分不同的其他思想。没有天才这一心灵之光、特殊的天赋才能，人们尽管有大师们的所有规则和范画，也从事不了艺术。艺术上的放纵显然是反对法则的，但事实上这些放纵之举又会适时地成为新的法则。只有伟大的天才高居于规则之上。聪明人即使没有受过艺术原则的教诲也能评价图画，只是他并不总是能说出自己的感受。存在于心灵的趣味，正如存在于肉体的趣味一样；它是自然的、无意识的。它可以用艺术教养来完善，但也会被败坏。由于反复做出

130

判断，这种趣味就变成了习惯，而习惯又会转变成思想，主要是批判性的思想。批评中非常重要的是没有先入之见，如果说要适当倾听最智慧的画家和最聪明的鉴赏家所言，那必定不能把他们当作圣贤，而是当作极有可能犯错的人——他们的看法只有在经过自己的核查后才应该去遵从。绘画的规则必须稳定，但不是靠任何作家的权威或画家的范画来稳定，而只有靠理性的力量来稳定。德皮勒似乎渴望成为艺术批评中的笛卡尔，但是他的才能没有达到那种程度，因为他继续接受许多没能得到核查的传统思想。德皮勒正在制造一种注定要促成华托［Watteau］的艺术和18世纪法国绘画新方向的趣味；这种趣味是一种奇特的结果，对任何时代的批评家来说都极其罕见。

在艺术的元素方面，对敷色的讨论与法国传统完全不同。罗歇·德皮勒甚至连用语方面都受到了博斯基尼的启发。他补充道，如果素描在绘画中先于色彩，那并不是说素描更重要，它只是一种材料，这种材料必须从色彩那里得到自己的完美、自己的基本造型。色彩的明暗关系［values］（色调）不是对物体色辉的复现，而是由似有色调的手法创造出色辉。他引用伦勃朗说自己不是染色匠而是画家的那句话。与那些专注于发明就像专注于纯粹想象力效果的人相反，他反对最好的画家将乔尔乔内、提香和韦罗内塞作为最完美的范例来看待。

鲁本斯之于德皮勒就如米开朗琪罗之于瓦萨里，拉斐尔和安尼巴莱·卡拉奇之于贝洛里；也就是说，后者都认为前者来自上苍。德皮勒将鲁本斯与威尼斯绘画联系起来，发现鲁本斯比提香更有技巧，比韦罗内塞更纯粹和科学，比丁托列托更庄重、平静和温和。

131

德皮勒买了一幅伦勃朗画的肖像，他很欣赏这幅肖像却不敢否认所有人对伦勃朗艺术的保留意见。不过，他懂得伦勃朗是色彩大师，认为他的笔触代表着肉体和生命，他的肖像具有惊人的力量、谦和与真实；德皮勒还并非毫无恶意地提到，伦勃朗经常说道："旧盔甲、旧衣服，这些都是我的古代大师。"

德皮勒尊重古式［the antique］、拉斐尔和普桑，但并非毫无主见。"古式

值得赞美，但得像对待一部被译成另一种语言的书那样对待它。它以另一种语言也足以充分传达出意义和精神，而不需亦步亦趋地依附于语词。”普桑，由于接受了太多的古式而“变成了石头，还缺乏某种人性”。

德皮勒甚至也不再坚持对类型的偏见；所以，他欣赏皮特尔·布吕格尔［Peter Brueghel］的作品，而且还就风景画做出如下评论：“如果绘画是一种创造，那么它便带有创造的印记，而这种印记在风景画里要比在其他画中明显得多。”风景画家必须“具体体现出趣味和性格，赋予作品以更多的精神而相应地少些修饰，……给非凡的感知力提供一个真实而单纯的自然”。

这些和许多其他观点都是德皮勒恰当的直觉，而非“画家的天平”

132

［scales of painters］这一说法；出于错误的教学法原因，他认为有可能用“画家的天平”就素描、敷色、构图和表现力来给每位画家评优打分。也就是说，他对公平的专注使他忽略了艺术个性。

在17世纪，除了意大利和法国，其他国家如西班牙、低地国家和德国也出版了艺术专论和艺术家传记。但是这些国家的作家都没有独创的批评观念，而只是将意大利的观念运用到他们自己的国家。有关建筑的专论也没有提出任何重要的新奇经验，除了克洛德·佩罗［Claude Perrault］以一种过分华丽的笔调表达出对舞台布景透视法［scenography］的兴趣，以及有关摆脱古典比例法的新知识之外。甚至就17世纪而言，绘画仍是激发批评活动的主要动因。

# 第六章

## 启蒙运动与新古典主义

18世纪最优秀的画家，延续着经修改后的17世纪最优秀画家的趣味倾向。依凭着鲁本斯和威尼斯画家，罗歇·德皮勒开启了通向法国趣味的新路径。紧接着便出现了抑制普桑式传统的艺术家——华托。华托之后，法国又有夏尔丹［Chardin］和弗拉戈纳尔［Fragonard］这两位纯粹的艺术家，要使绘画问题带有个性特征的任务便落到了他们的身上，就如华托曾做过的那样。范洛家族［the Van Loo］类型的小艺术家们，则在17世纪的学院传统与新趣味的需要之间找到了折中的办法。与此同时，在威尼斯，博斯基尼预言过的16世纪威尼斯传统得以恢复，加之佛兰德斯和荷兰绘画的影响，这些趣味环境有利于像蒂耶波罗［Tiepolo］和瓜尔迪［Guardi］这两位艺术家的出现；意大利自卡拉瓦乔以来便没有产生过如他们这样高水准的艺术家。威尼斯以外，意大利的其他城市则维持着卡拉奇式传统与威尼斯、佛兰德斯、荷兰和西班牙影响之间的妥协状态。18世纪的德国、佛兰德斯和荷兰是沉寂的。英格兰在经过了几个世纪的艺术沉寂之后，凭借着贺加斯［Hogarth］、雷诺兹［Reynolds］和庚斯博罗［Gainsborough］而发出了英国的声音；换句话说，凭借着源自佛兰德斯和意大利的趣味。极其繁荣的装饰伴随着18世纪的绘画运动，将巴洛克风格变成了**罗可可风格**［*rococo*］，失去了用技巧所获得的激

情，竟至要去发现某种新的建筑韵律［architectural rhythms］。与此同时，雕塑屈从于流行的绘画运动，只是凭借着乌东［Houdon］去获得新的价值。总134 之，罗可可风格就是迟来的巴洛克风格，想象的自由借助罗可可风格而使想象的能力即使面对古典主义也能奏效。

但大约在18世纪中期，出现了对绘画和罗可可风格的反抗。这种反抗是道德上和知识上的。道德上是因为，罗可可风格与贵族阶层和矫揉造作的生活关系过于密切，而这些正是法国大革命［French Revolution］不久要摧毁的。所以像格勒兹［Greuze］这样的艺术家便关注于情感的表达，且具有说教式的托词。它又是知识上的反抗，因为对庞培城［Pompeii］和赫库兰尼姆城［Herculaneum］的新发掘，以及对希腊罗马艺术更为浓郁的兴趣，使人们认识到古代杰作的严肃和伟大。然后出现了一种哲学画家，而且出现在正创造着很高尚的哲学文明的德国，这种类型的画家体现在门斯身上，不过，彼时艺术观念与那个时代最优秀的美学还没有取得密切和有益的联系。但就因为这种反抗被视作“哲学的”而非艺术的反抗，且出于道德原则［on principles］而做出的反抗，战胜了诸多的感觉方式，它导致与传统的分离如此巨大，以至于在之后的艺术史中再也难以见到同样的情形。

门斯之后，这一反抗的两位典型代表是法国画家达维德［David］和意大利雕塑家卡诺瓦［Canova］。那么，门斯在蒂耶波罗逝世后不到九年故去，弗拉戈纳尔则亲眼目睹了达维德的绝对成功，瓜尔迪继卡诺瓦之后也被接纳进了威尼斯学院［the Academy of Venice］。也就是说，罗可可风格的几代人与新古典主义的几代人在某种程度上有交集，但这两种趣味却截然相反。厌恶自己的时代和崇拜希腊罗马艺术，对这些艺术家意味着要远离几乎毁掉他们的135 当代生活。这需要天才的戈雅［Goya］，使已被错误的美学置于太过高深氛围中的艺术，再次融入到政治生活和道德生活中。

有关艺术的思想运动在18世纪得到推进，并最终成就了冠名为美学的一门哲学新学科。别忘了在17世纪对艺术已有了两种相互对立的理解。一种是

理性主义的理解且源自于笛卡尔。但是，与笛卡尔的基本方法混在一起的是神秘主义性质的、柏拉图主义和新柏拉图主义来源的其他成分；与笛卡尔的一些追随者看法一致的，是由马勒伯朗士［Malebranche］最早表达出来的。依据新柏拉图主义的理念，艺术真实于是便等同于理性真实，但是这个理性长眠在上帝那里。贝洛里、普桑和法兰西学院的古典主义都遵从这一理念及其法则。

在自发地对抗这种对理念的使用和滥用的过程中，出现了一种说法：艺术是感觉之事，所以不是法则而是感受力和趣味才能判断艺术。由此，一种含糊且有时还是多变的心态，便用趣味相对性的原则替代了艺术的法则。

然而，不可避免的是，受过哲学教育的智者会反对这个感觉理论，因为感觉是被动的，而该理论要于理性之外去寻求艺术的本质；并不是在感觉中，而是在一种创造性的心理活动中，这种心理活动不是理性的而是想象的。这场争辩结束于18世纪中期。沙夫茨伯里［Shaftesbury］，因其源自新柏拉图主义而懂得艺术家的创造性特征，他停止讨论模仿的概念，并构想出对艺术的哲学批评，亦即一种能用纯知识来焕发感觉和趣味，并不触及或改变其本质的批评。维科［Vico］对诗歌历史做出思考，将诗歌的逻辑与科学的逻辑区别开来，而且把知识的黎明时刻归属于艺术。最后是鲍姆加滕［Baumgarten］，他擅长对学究气的逻辑作分析，却认识到逻辑的局限。他从莱布尼茨的**连续律**［the law of *continuity*］出发，从一系列费解、混乱和清晰的知觉［perceptions］出发。鲍姆加滕将费解的知觉归为感官，将清晰的知觉归为理性。他认识到混乱的知识亦即艺术的知识的完美接近于清晰的科学知识，所以他将艺术视为一种有效的知识方式，虽然它先于并不同于科学知识。他用这种方式在人的知识系统中为艺术指定了自身的领域，以**美学**之名强调这一领域，而美学之名也首次出现并一直是这一新科学的名称。

136

上述十分重要的发现，孕育着19世纪艺术批评的诸多结果，但在18世纪的下半叶却影响甚微。维科或鲍姆加滕的美学起源于要解释感觉的欲望，所以属于笛卡尔理性主义的反应。可是在艺术批评中，与新柏拉图主义的神秘

主义融合在一起的笛卡尔理性主义作为有关理想美的美学而盛行于世，并在18世纪中期稍后向从17世纪继承来的艺术感官论发起进攻。艺术批评首先关注于理想美，而不是考察对艺术作品的感觉，以及理想地解释感觉，于是将艺术感觉贬为次要的作用，如果说没有完全弃之不顾的话。批评中对柔情的关心仍然存在到18世纪中期，但之后便减弱并几乎消失了；几乎一道消失的还有对从华托到瓜尔迪这些本世纪伟大艺术家的赏识。形式美等同于古希腊的美，仍然是批评的唯一理想。这是新古典主义绝对主导的时刻。可是，本世纪还没有结束时便以早期艺术［primitive art］的名义爆发了对理想美学的反抗。这一反抗是用维科、鲍姆加滕及最后的康德的观点支持自己。这一反抗如此强烈，以至于影响到整个19世纪。这就是浪漫主义［romanticism］。其实，新古典主义也延续到了19世纪，但是浪漫主义运动已消除了新古典主义全部的积极影响力。

137

如果说18世纪在名义上和实际上创建了美学且在知识系统中有一席之地的话，那么18世纪还创建了艺术批评和艺术史学科。众所周知，到目前为止，艺术批评的活动都得在艺术专论和艺术家传记里找寻。但随着艺术展览［art exhibitions］的出现，尤其是在法国，18世纪为批评报道［critical reports］提供了机会；换句话说，艺术批评找到了一个不再是无关的形式。艺术批评不再是夹在相关事实与规则之间的评价，而是专就一组作品和一群艺术家写出的个人看法。这些艺术家与批评家是同时代人，因此就不得不要求回到原则上，从对作品的直接印象出发，用作品检验原则的真实性，通过对艺术家个性的整体把握去理解作品，以及理解处于当代多样趣味中的个性；简言之，不得不要求找到综合的艺术作品与构成艺术作品的所有元素之间的联系。换句话说，这一要求迫使艺术批评,虽然草率和肤浅，却要成为一种对现实［actuality］的批评。但在这些范围内，假如没有启蒙运动［illuminism］的哲学及其对在分析事实本身时发现事实原因的兴趣，对展览的批评便不可能做到。直到18世纪初，哲学都“将有关自然的困惑与历史问题视为不可分离的整体。它寻求将同样的思想方法运用于解答对自然的困惑与历史问题；希

138

望采用相同的方式陈述各种问题，采用相同的普适方法‘解释’自然和历史。有一个共同的敌人——超然性，自然知识和历史知识都必须保护自己以抵御超然性这个共同的敌人。自卫的武器就是内在性［immanence］，它基于使自然和历史处于各自的领域并固定在各自的中心。这就是科学，只要人们拒绝承认任何超越自然或历史的事物”（卡西尔［Cassirer］）。

这类方案只是部分地得以实现，无论是在18世纪还是在19世纪的批评中都是如此，因为艺术批评的“超然之神”［transcendent deities］仍以所谓艺术法则的形式继续存在。这些法则限制了判断：既限制了像18世纪最伟大的展览批评家狄德罗式的判断，又限制了像彼时最伟大的艺术史家温克尔曼［Winckelmann］式的判断。

然而，温克尔曼之所以特别重要，就在于与前辈相比他对古代艺术遗物的兴趣更强烈、专注更热切。在很大程度上正是由于这种兴趣和专注，那部论古代艺术的博学之作才得以产生，成为18世纪的巨著。温克尔曼的美学观点没有独创性，是传统的，具有流行的新柏拉图主义性质；他的趣味不明确，但他如此相信自己对古代遗物的历史知识，以至于他认为自己能够且明确地反驳美学哲学的结论。他并非因博学而不关心判断，但他认为自己能从艺术作品或古代作家的评述中直接得出美学结论。在他之前最好的艺术家传记前面都有序言形式的艺术专论，而在传记中表达出的判断不言而喻是运用了专论里所确立的规则。温克尔曼则将这个体系颠倒了过来；他查看艺术作品是为了在作品中找到做出判断的理由。更确切些说，他将自己的判断等同于自己认作“美的风格”的那些希腊艺术家的特质。也就是说，他将艺术等同于艺术的历史时刻之一。自然，由于他的这种做法，他所考察的艺术作品便失去了作品的个性而变成艺术的诸种类型。所以，温克尔曼在历史学和美学两方面都越出了界限。但与此同时，他在这过程中也有所发现。他放弃了**艺术家传记**而发现了一种**艺术的历史**；他那部出版于1764年的论古代艺术的专著就如此命名——第一次有著作叫作艺术的历史。



毋庸置疑的是，温克尔曼将价值判断和历史学见解结合起来了。艺术批

评在对当代展览的报道中找到自己的社会位置之时，艺术史则注重研究古代和年代久远的艺术作品。在此期间还发展出作为哲学分支的美学或有关艺术的理论体系。所以人们会认为18世纪的艺术批评有过一段特别活跃的时期，无疑取得了显著的进步，尤其是极大地丰富了批评观点、心理分析和理论建议。不过，这类判断常常是错误的，相反它们妨碍了19世纪的批评。主要原因就是：在18世纪下半叶不信任近代的艺术；盲目崇拜希腊艺术独特的美；与当代生活相分离，这除了表现在艺术的批评方面之外，还表现在艺术方面。这个错误在文艺复兴和巴洛克时期都没有出现过，从瓦萨里到德皮勒都不存在这个问题。“厚古派与厚今派之争”似乎得出了古人为优的明确答案。另一方面，有必要系统地思考有关艺术的问题，以避免感受力和趣味变幻得过于频繁，但是体系化的倾向导致失去了与普通艺术的现实联系；有必要历史地理解古代艺术，不要像15、16和17世纪的艺术家那样用传奇式的方式去理解它，但是对古代艺术的历史兴趣变得如此强烈，以至于毫无兴趣于认识近代的艺术；还必须加上本世纪行将结束时流行的科学、道德和社会成见。所以显而易见的是，尽管对艺术有着自文艺复兴时期以来从未见过的最为浓厚的兴趣，但18世纪的批评对自己时代的实际艺术缺乏认识，这导致了造型艺术的贫乏，而这种贫乏就是18世纪向19世纪过渡的时期的特征。

140

法兰西学院在17世纪建立起了鼓励讨论的机制，这一机制在18世纪仍然保有并扩大了它的功能，的确，从1747年以后这一机制变得更为轻快活泼。就在这一年，出现了拉丰·德圣延纳［La Font de Saint Yenne］的一篇文章，该文是第一篇有关展览的报道。展览报道是个不受艺术家欢迎的新玩意儿，因为他们见到自己受到了批评；但其地位后来由于狄德罗的作用而得到巩固并具有了特别的权威。论艺术的出版物持续增加，但有段时间观念和趣味却没有变化。仍然是德皮勒的观念和趣味，亦即谦卑地崇拜古代雕像而且还宽容自由地理解16世纪以来更多的艺术表现形式。然而，文人的偏好与艺术家和业余爱好者的偏好之间存在着不同之处：文人更挚爱古代和新柏拉图主义

141

的理念，赞扬学院的作品；艺术家和业余爱好者不会空谈理论，他们欣赏佛兰德斯或荷兰的色彩，忠实于自然和更喜欢优雅。

华托建议朗克雷［Lancret］不要浪费时间去学习大师，而要走出户外，“在巴黎的周围画出某种景致，然后再画几个人物，这些东西便根据自己的选择而构成一幅出自想象力的画作”。马里耶特［Mariette］哀叹道，同辈画家热衷在画作中找寻“家中眼皮底下每日发生的行动”，喜欢特尼耶［Teniers］的作品胜过普桑的作品。德扎利耶·达让维尔［Dezallier Dargenville］的态度时而公平时而冷漠并认可所有的画派和艺术家；但有时连冷漠也有用处：事实上，与费利比安相反，他拒绝艺术类型的等级划分。为了能像欣赏普桑的诗意构图一样欣赏保罗·韦罗内塞的绘画构图，迪博［Dubos］做出了一个实际上早于莱辛的区分：与德皮勒相反，事实上他注意到，**绘画**构图看重“画的总体效果”，所以“群像组合很好，光巧妙地分布在他们身上，固有色决不相互冲突，敷色使整体产生出一种悦目的协调”就够了。而“画的**诗意**构图就是巧妙地安排虚构的人物，使所表现的行动更动人、更真实”。 142

拉丰·德圣延纳意欲解释公众的看法，但实际上是解释自己传统的学院派倾向。“历史画家是唯一的灵魂画家”，而“其他人只是为自己的双眼而作画”。他认为当代的艺术存在着颓废的现象，为了纠正它便提出创建一座博物馆；反对他的却是些当代艺术的支持者。康特·凯吕斯［Count Caylus］热爱收藏古物并被认为是学院中古典趣味的修复者，可是他欣赏布歇［Boucher］并以自然的名义反对手法主义，他说道：“热爱昔日美好的作品就是浸淫于它们的优雅和单纯之中，接着人们就会几乎毫无疑问地将其转化到模仿生动的自然。”他向一位年轻艺术家建议：“不要制作其他人做过的东西，要制作你所思考、感到和看见的东西。”那么，这就不是危机四伏的古典主义，而是从古典作品中获益以重新发现18世纪的优雅。最后，科尚［Cochin］崇拜蒂耶波罗，因为“他有无尽的方法去制作漂亮的作品，而这些方法都恰到好处”。

狄德罗从1759年开始写沙龙评论［Salons］，一直写到1781年。他为讨论

艺术而做的理论和实践准备都十分有限，其沙龙评论的腔调是新闻记者式的而不是哲学家式的。由此，他因印象短暂而造成一些自相矛盾：他对题材有文学兴趣，而且未经深思便做出判断。不过，他不缺乏接触所讨论的作品，因为他与公众有着同样的信念——这种信念也为艺术家所有——于是这种信念便成了共同的趣味。他并无原创的美学观点，而在他概述一些观点时都不具有说服力。但他有着强烈的直觉冲动，又完全相信这种冲动。他还有非常严肃的道德意识。所有这些在某种程度上替代了观点，并使他不具有太多的偏见。

143

古典主义画家维安［Vien］画了一幅《拉撒路的复活》［*Raising of Lazarus*］，认为"画家要做的就是安排人物"，狄德罗则用伦勃朗的《耶稣复活》［*Resurrection*］与之相对照，提醒维安要记得学院的无意义和艺术的严肃性；并批评夏尔·范洛［Charles van Loo］"既不思考也无感觉"。狄德罗的朋友格勒兹展出了一幅《扮贞女的格勒兹夫人》［*Portrait of Madame Greuze as a Vestal*］称："你在嘲弄我们……那是位悲伤的母亲肖像，但性格小气、脸部有点扭曲。"这一判断表面上的理由是贞女表现得不真实，但实际理由就是那个"嘲弄"，就是作品与艺术家感觉方式之间缺乏联系。对于布歇，狄德罗在1761年写道："那人除了真实什么都有。但人们不知道如何忽略他的画。他的画吸引了你。"他在1765年时又写道："（布歇作品中）趣味、色彩、构图、人物、表现力、素描的退化是一步步随道德的堕落而出现的。"道德成见这次则有利于艺术判断。但并非总是有利，例如他赞赏格勒兹的艺术类型：道德画。他感受到了夏尔丹的价值高过所有人："他才是画家；他才是色彩画家。人们理解不了那种魔力。厚涂的色彩层层叠加，而下面的效果又在上面显出来。"在面对弗拉戈纳尔的第一幅画作时，他带着期许的态度；在面对达维德的第一幅作品时，他夸奖它，"除了肌肤色辉太刺眼"。

作为1765年沙龙展览的附录，狄德罗附上了一篇《论绘画》［Essay on painting］的文章。该文并不打算成为原则的搜集，因为狄德罗根据艺术自由拒绝接受原则；而是不太连贯的观点汇集，他用碑文体［lapidary style］阐述

144

这些观点。“自然造物无不正确［incorrect］。每一种形式，美或丑，都有它的起因。”歌德对这一句话解释道：它不是讨论正不正确，而是讨论连不连贯［incoherence］。所以考察狄德罗如何明确地说出艺术的正确就是自然的连贯，这很有意思。与他那个时代艺术中极为常见的高谈阔论的姿态相反，狄德罗声称：“态度是一回事，行动是另外一回事。所有的态度都是虚假和卑鄙的；所有的行动都是美好和真实的。”他视色彩为造型的生命，并注意到“并不缺乏优秀的素描家；伟大的色彩画家则太少了”。他寻求对激情的色彩表现，这不同于色彩的手法主义。

关于润饰［finish］，狄德罗喜欢润饰过的作品；但因为伦勃朗，他也敬重未完成感［the unfinished］。对严格的比例法他提出了一些似乎会令人尴尬的问题。他问维特鲁威理论体系的发明是不是用来导致单调和扼制天才的？如果像建筑那样受制于相同的科学严谨，那绘画和雕塑会不会被摧毁？在他那个时代，罗马的圣彼得大教堂［St. Peters］受人赞赏，是因为其比例如此严格，致使教堂看起来比实际的要小。狄德罗问道：“人们怎能把妨碍整体效果的东西叫作协调呢？人们怎能把创造整体价值的东西叫作缺陷呢？”他又说道：“人物可能会变得崇高，不是因为你在其中注意到了准确的比例；恰恰相反，而是因为你在其中会看到相互关联且有必要的变形方式。”

145

狄德罗在上述言论里有机会显示出自己的主要优点：他严肃的精神和面对公众偏见时的独立性。但他接受了其他的偏见：从温克尔曼那里接受了有关艺术的形而上学价值，从英国的道学家们那里接受了有关题材的讨论。他出的这种偏差，就源于他不具有逻辑论证的能力，而用自己合适的直觉冲动去对付那些假设的艺术原则。不过，在其更为严肃的方面，在其对审美法则的要求方面，他仍然是18世纪法国趣味的重要见证人，但他同时又能理解和判断彼时法国产生的更为丰富的艺术气质。上述暂时接受传统原则的态度，还夹杂有对直觉判断自由的道德意识，对当代艺术活跃期的认识，及对博识［good sense］的熟练运用，这些都见于《百科全书》［*Encyclopedia*］中有关艺术的几章，也见于瓦特莱［Watelet］编的艺术词典。

在意大利，保守的17世纪观念传统延续的时间如在法国一样长。乔基［Ciocchi］、博塔里［Bottari］和阿尔加罗蒂［Algarotti］只是延续着贝洛里的传统，更平和与中立，更是为了体面而做研究。博斯基尼的传统由A. M. 扎内蒂［A. M. Zanetti］来延续（1771年），其写法甚有教养且有着社会认可的优雅，但也缺乏创造和说服力。譬如，扎内蒂也欣赏巴萨诺，但却忽略了博斯基尼对其谦逊所做的巧妙暗示。路易吉·兰齐［Luigi Lanzi］在本世纪末写出了《绘画史》［*Pictorial History*］（文艺复兴时期——1789年），他提出对艺术家的分类要像植物学家对植物的分类那样，根据地方画派（佛罗伦萨、锡耶纳、罗马，等等），根据独立的画派（师傅与徒弟）和艺术类型，来对艺术家作重新分类。兰齐的学识非常广博和敏锐，显然对文艺复兴前的艺术没有偏见；其判断是基于画家的判断，但又通过比较迥异的判断使之变得温和。他遵循公众的看法，并不查究其各种矛盾之处，而是以对博识的熟练运用来接受它，所以他认为有关所有画派的知识有助于确定并且阐明各画派和每位画家的价值。他十分重视每一位画家的个性，不过其角度是传统的画家传记而不是温克尔曼式的艺术历史。兰齐知道温氏的著作并赞赏它，但他的目的不同。兰齐关注的中心不再如温氏的著作那样是理想美或者艺术的完美；对兰齐而言，关注的中心就是意大利及其骄傲。在18世纪，人们对意大利艺术家的绝对伟大有所怀疑，例如，达阿尔让斯侯爵［the Marquis D'Argens］一派就是这种态度，这遭到韦努蒂侯爵［the Marchese Venuti］在1755年以意大利艺术之名而做出的回击。必须为意大利绘画方面的伟大提供文献证明，这就是兰齐的目的。所以不言而喻，其著作的价值更多是在旁征博引和通史写法方面，而不是在艺术批评方面。不过，我们必须注意到这部著作取得了极大的成功，不仅由于它有各种版本，而且还因为在整个19世纪的很长时期里，它被用作各种意大利绘画史研究的基础，例如，司汤达的那部《意大利绘画史》［*The History of Painting*］（1817年）。18世纪的意大利产生了两位有价值的建筑理论家，一位是卡洛·洛多利［Carlo Lodoli］，他是将宏伟建筑物之美视作建筑功能**表现**的第一人。众所周知，这一观点在我们今天的时代又重新

146

流行。这一观点在当时是一种方式，以逃避罗可可式建筑的那种空虚的如画式［the picturesque］。其倾向自然是建筑上的理性主义，同弗朗切斯科·米利齐亚［Francesco Milizia］的观点一样。米利齐亚也许是具有新古典主义趣味的最伟大的批评家。他不反对去感受18世纪绘画和雕塑中的细节、渐变和精致的价值，但认为自己的任务就是凭借古典秩序流传下来的逻辑组织原则去批驳建筑中的如画式。 147

英格兰在整个18世纪有一场伟大的业余艺术爱好者运动，正是这些业余爱好者形成了法国式或意大利式的公众舆论。但他们并没有产生许多批评成果。理查森［Richardson］的一些著作（1715、1719年，等等）都是有关欧洲大陆批评现状的极严肃的报道，而不是贡献新观念。彼时英格兰美学的重要性对英国的批评没有起到很大的作用。有一篇论说文打算写成美学，却仅在批评史中甚有影响，即贺加斯有关美的分析（1753年）。他想确定什么是美的线条，并注意到对装饰而言曲线比直线更合适，指出美的线条就在波形线和蛇形线中；蛇形线表现出更加多样化，那是优雅的线条。如果整个观点被视为一个普遍看法的话也就没有任何意义了，但只要还记得路易十五［Louis XV］时代的装饰便足以明白贺加斯话中的意义。与被捧为造型美典范的古式相比较，贺加斯将罗可可式确定为蛇形线的典范；并得出结论道，他有欣赏哥特式建筑的趣味。假如这不是支持新古典主义的一种反应，那么，这便是证明趣味应当已从罗可可式转向了浪漫主义。

摆脱规则的需要，在趣味和对如画式所做的理论阐述中得到证实的，首先是普赖斯［Price］将如画式视作与美和崇高范畴关系密切的第三个美学范畴，继而是佩恩·奈特［Payne Knight］认识到如画式具有可见物［the visible］诸现象所不可或缺的价值。 148

如果考虑到如画式的趣味和我们下一章会讨论的哥特式的趣味，那不言而喻的是，新古典主义在英格兰要比在欧洲大陆温和得多。于是，要代表散布极广、无疑具有古典主义倾向却不想弃绝最佳巴洛克式体验的批评的任务

便落到了雷诺兹身上。雷诺兹讥讽地对待鉴赏家的规则；他承认趣味只有在理性的指导下才能成为普遍的，但又强调趣味和天才的密切关系，认为唯一的差异在于制作能力，而那是天才特有的能力。同样，他坚信美不在于观念而在于自然；趣味的本质在于遵循自然；必须相信想象力和感觉，理性的原则暗含其中；这种理性实在、具体，不同于那种排斥性和抽象性的理性。他反对错觉式地［illusionist］模仿现实，因为他希望艺术应当有助于人类活动的升华，用想象力使自然焕然一新。同样，他反对折中主义："想同时具有两种风格的美，想使荷兰画派与意大利画派相融合，意味着要使两相对立者结合，这会相互抵消它们本来的效果。""假如有人问我是否认为米开朗琪罗本来可以从更绘画式的复杂性中受益，我会回答道，如此便会毁掉他的那些杰作。它们像现在这样，就全是元灵［genius］，全是气魄［soul］。"雷诺兹认为拉斐尔很伟大，但米开朗琪罗则更优秀；而普桑在理论上夸大其词。他被科雷乔所激发并将其明暗处理解释为色彩效果；他崇拜提香伟大的单纯并对鲁本斯大胆的天才构图、色彩的恰当对比、速写的灵巧生动极有兴趣。

149

这些观点的绝大部分，都是在门斯和温克尔曼严格的新古典主义已被遗忘之后由雷诺兹说出来的。所以雷诺兹的博识、趣味，他对绘画的体验，他对其时代绝大多数偏见的超然，在我们看来像是对考古学［archaeological］冒险的趣味发起的抗议，并源于对一种未来的、遥远却明确的趣味的偏爱。正如因循守旧者经常遭遇的那样，雷诺兹在他那个时代一定被认作老派，但一二代人之后他无疑是趣味的先驱者。

新古典主义是在罗马由门斯和温克尔曼这两位德国人于1750年之后不久创立的。古典主义倾向在不同的时代和地区都曾流行过，但经过实际深思熟虑的新古典主义仅此而已。我们已见过古典主义倾向四处蔓延，但是门斯和温克尔曼却引发了趣味的一场革命。我们已经看到，18世纪最出色的美学引以为豪的恰恰是摆脱了笛卡尔的理性主义；然而，门斯和温克尔曼在艺术趣

味中确立了新的理性主义式的朴实无华。门斯是个平庸的画家，温克尔曼是位杰出的考古学家：两位都不是思想家。所以很反常的是，人们说他们成功的主要原因在于加在他们身上的哲学家称呼。门斯首先被认作画家哲学家。门斯对意大利文化的印象由米利齐亚的几句话显示出来："米开朗琪罗达到了目的，粗鲁、僵硬、夸张、鄙俗。虽然拉斐尔的所有作品也许非常美，但它们向我们表达了什么好的意蕴呢？什么也没有。"但与前辈们相比，"拉斐尔满足了，就像牛顿［Newton］与他的哲学家前辈相比而满足一样。门斯满足了，他为了成为画家而研究拉斐尔杰出的表现手法、科雷乔的明暗法和优雅、提香的敷色、所有古代作品的美，于是变得优秀起来"。这种态度有什么特别的？简直没有什么特别。我们熟知这种自卡拉奇兄弟时代以来便大致相同的态度。即使是对古代的膜拜也不特别。特别的是更坚定的态度，是针对新近的巴洛克和罗可可传统挑起争论的意识。门斯说：完美属于希腊人而不属于现代人。因为对美的选择必须是哲学的心智，拉斐尔便具有这种哲学的心智去选择最重要的元素来表达激情。但对拉斐尔的美要有所保留，他的重要地位更多地在于表现手法而不是美。绝对的美只见于希腊雕像。堕落风格的原型是鲁本斯。绝对美在神性的超然理念中得到证明，并在圆形的造型和统一的敷色中显示出来。趣味是相对美，不完美，是人们唯一能达到的美。趣味决定画家的选择。最好的趣味就是折中的趣味，既不太鄙俗也不太雅致。此时想想狄德罗自觉维护自己时代的画家，想想贺加斯对罗可可线条的幻想，想想雷诺兹在感受自然方面的精微，你就会意识到门斯如何离开艺术而依附于抽象概念，依附于一种理想美；这种理想美既不存在于希腊雕像之中，也不存在于其他任何地方，它简直是不可置信。当门斯从荒谬的高处跌下来时，他发现自己陷于折中趣味的冷漠之中，既不太鄙俗也不太雅致。他所遵从的那个挑起争论的动机有着正当的理由，晚期巴洛克风格的放纵和过于娴熟的技巧激起的这种抗议也正当其时，无人怀疑过。但由于门斯说出了所有这些限制，他发现自己陷于空虚之中。

150

151

门斯与温克尔曼相互影响。温克尔曼的艺术观念简直与门斯的一样。他

将艺术家的感觉分为内在与外在两种。内在的感觉必须是现存的、温和的和富于想象力的。外在的感觉是由造型和色彩所赋予的。造型是必不可少的，因为它精确且符合真实的对象；而色彩是任意的，并依据观看者个人而变化。不过，如果艺术家的感觉得到确认，那么在艺术作品中就应当只有美的存在，根据新柏拉图主义的理念这是不言而喻的。对他而言很容易认出建筑中的美，因为这是由比例法赋予的美。“美的建筑在佛罗伦萨极为少见，所以那里只有小巧的东西才被称为美的。”另一方面，由于敷色和明暗法的缘故，绘画中的美就很难被认出。现代人做雕塑家就不像做画家那样出色。要评论一件艺术作品，人们得首先考虑艺术家的思想（思想不等同于发明）；然后考虑那种存在于变化和单纯中并通过人体表达出来的美；其后考虑制作，制作应该经过很好的润饰。

人们最终也不会在温克尔曼的思想里见到新的概括或是新的详述。但不像门斯的情形，温克尔曼平庸的观点及其抽象的趣味是基于对古代艺术深刻的历史知识之上的。于是从其历史知识与其观点的联系中产生出了对古代艺术的新解释。他说道：“希腊杰作的普遍和主要特征是高贵的单纯和静穆的伟大，其在态度上和表现上都是如此。”于是，它就不再是有关自然和选择自然的问题，不是有关新柏拉图主义超然理念的问题，也不关涉比例或者技法。他认为希腊的美源于希腊艺术家独特的心态。历史地来看，这种观点易于受到批评，因为并非所有的希腊杰作都对应于这些说法；而且这种观点只有在指不同个体时才有价值。温克尔曼的理想是高贵的单纯和静穆的伟大；他在自己喜欢的作品中发现了这些特征，并且认为这些是希腊杰作的特征。此时正是个人的理想与他挚爱的那些艺术家的理想有了共鸣；这种共鸣使温克尔曼给艺术的历史打上了确实进步的印记，使之成为艺术的历史而非艺术家的传记。

152

温克尔曼将有关希腊艺术的历史分成四个时期，他得到的启发显然来自［意大利人文学者］斯卡利杰罗［Scaligero］对诗歌的分类，以及［罗马史学家］弗洛鲁斯［Florus］对罗马历史的分期。每一时期都具有自己的风格：

1. 古式风格［Antique］，直到菲狄亚斯；

2. 崇高风格［Sublime］，此为菲狄亚斯及其同代人的风格；

3. 美的风格［Beautiful］，从普拉克西特列斯直到利西波斯和阿佩莱斯；

4. 风格模仿［Of imitation］，直到艺术消亡。

那么此处便是有关从第一种风格发展到第三种风格的进步概念，然后是衰落。温克尔曼进一步确立希腊艺术的发展与近代绘画的发展的一种比较：　153

1. 古式风格直到拉斐尔；

2. 崇高风格包括拉斐尔和米开朗琪罗；

3. 美的风格包括科雷乔和圭多・雷尼；

4. 风格模仿自卡拉奇兄弟到卡洛・马拉塔［Carlo Maratta］。

如此我们便明白这是一个没有历史根据的传说，一是因为进步的观念并不涉及艺术，一是因为这种划分贬低了艺术个性的绝对价值。不过，这种划分用于对两组艺术家的趣味做出“崇高”和“美的”明确界定，这在历史现实里仍然具有重要的意义。

除此之外，对于寓意画［allegory］，温克尔曼认为更早些的希腊艺术家更多地考虑意义而不是美，他们制作象征的作品；只有更为成熟的艺术家才把美认作艺术的主要和最高目的。这是一个重要的动机，它有自己的历史现实，而且在之后被黑格尔接受并为其所阐发。

这些就是温克尔曼能发现的更真实的艺术史研究动机；但他困扰于一种极度的自然主义，[1] 而希腊人本可凭它制作出完美的作品，因为他们有观看裸体青年的习惯；他也困扰于一种抽象的意愿，就是强调诸神分类法［typology］的艺术完美；[2] 于是他便不能专注于思考艺术的独特性质。不过，出于对古代艺术作品的了解，出于对它们独特美的崇拜，出于要从理论上证明它们价值的渴

1 ［此处指温氏无视希腊艺术中自然主义的倾向，参见J. J. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, trans. G. H. Lodge (Bristol, Thoemmes Press, 2001) book IV, chap. II。］

2 ［此处指温氏对希腊神祇所做的分类，参见Ibid. book V, chaps. I & II。］

154 望，温克尔曼发现艺术作品与其审美价值之间的联系比之前更紧密。

艺术批评的发展是通过莱辛所作题为《拉奥孔》[*Laocoön*]（1766年）的名著而获得的。18世纪的大批作家都关注造型艺术和理念在艺术作品的特质中的主导地位，这使得批评家们对作品的解释总是更为凝炼；在这种解释中，心理动机便完全无关于其在造型和色彩中的体现。例如，斯彭斯[Spence]和凯吕斯便将这种批评方式理论化，关注于古代艺术。凯吕斯甚至指出，诗人提供给艺术家插画的数目多少就是诗人优劣的试金石。其结果是强调了两种不太重要的类型：诗歌中的描述类型和绘画中的寓意类型。反对的意见是必要的，而且已经不绝于耳。我们在迪博那里已见到了暗示。但莱辛的功劳在于认真地考虑这一问题并明确地将绘画与诗歌区别开来：绘画的对象是人体，人体在空间里同时展示自己；诗歌的对象是行动，行动在时间中连续地展示自己。这种区分的好处是将对绘画的观察还原到绘画的具体现实，而不是任其由着观察者的想象。莱辛给他的发现冠以一个名称：他之后绘画、雕塑和建筑叫作*die bildenden Künste*——造型艺术[the figurative arts]；而在他之前它们叫作beaux-arts——美的艺术[fine arts]。除了一些争论之外，莱辛的发现也有道理；但也存在着各种错误。首先莱辛坚称荷马既能描述可见之物也能描述不可见之物，而画家只能描绘可见之物。那么这就是一个易于驳

155 倒的错误。绘画特有的空间同时性和诗歌特有的时间连续性，两者都是物理现象，而在它们的物理范围内这种区分是真实合理的。但在人们谈起不可见之物实指心灵之物时，否认绘画能描绘不可见之物，则意味着否认绘画能描绘心灵之物。的确，莱辛声称绘画遵循美的法则而不是诗歌的法则，但是什么样的美呢？是人体比例的美。服饰之美低于裸体之美，可维吉尔只能提及拉奥孔的服装，这位雕塑家却表现出裸体的拉奥孔。雕塑家没有强调痛苦的表情；不过，不是因为像温克尔曼所说的高贵的单纯和静穆的伟大这一理想，而是因为美的法则会被充满痛苦的表情破坏。也就是说，莱辛承认造型艺术只是表现了物质美。所以莱辛不喜欢近代艺术，因为近代艺术从事于表现整

个自然而不只是美的自然。莱辛还希望使绘画遵从拉奥孔雕刻群像这一范例，因为它以三维的形式更好地表现出物质特性。

那么显然，温克尔曼的批评比莱辛的批评高尚：温克尔曼试图用道德理想解释希腊作品，莱辛则将那种解释降低到实质上的物质层面。

当人们考察莱辛谈及绘画中的丑时，对以上所言便有了一个反证 [ counter-proof ]。关于这个问题亚里士多德讲过一句聪明的话：连绘画中复现的丑陋形象也会令我们感到愉悦。莱辛想反对这种说法并做出区分：绘画作为模仿的技能可以表现丑，绘画作为美的艺术却不能表现丑。这是一句同义反复 [ tautology ]。但是，绘画作为艺术能不能表现丑呢？莱辛承认我们善于从再现对象的丑中抽离出来而只欣赏画家的艺术。“但是，这种欣赏会因不时思考这种对艺术的不当运用而被打断，而且这种思考难得有不导致贬低艺术家的。”总之，莱辛发现自己陷入无法摆脱的重重矛盾之中，恰恰是因为没有理解艺术的精神价值能够存在于丑陋的形象里；因为他不能欣赏精神美，例如伦勃朗作品中的精神美；还因为他用物质的方式去解释希腊雕像的美。 156

此时我们可以反躬自问，如果造型艺术与诗歌的这种区分附加有如此多的物质特性，那这种区分能有多少道理呢？而事实上那点道理只能是来自美学的一种不同角度。对风格的区分（崇高的、美的、模仿的）有助于艺术史研究去确定艺术的个性；同样的道理，对诗与画的区分有助于让批评家注意每位艺术家表现造型与色彩的手法。那么这些区分的性质是什么呢？肯定不是哲学的性质，因为它们不能上升到范畴的高度；而是语文学的性质。这些区分实际上就是语文学分析的元素，有助于解释个体的连续和暂时的发展阶段。后来的艺术史研究便照搬了这些区分，并意识到这些区分之所以优于之前时代的艺术理论和画家传记的道理。艺术史研究在其最伟大的创立者中之温克尔曼和莱辛两位身上得以确立，并发展和成倍增加了这种区分以更接近目标。

要达到这一目标的道路一直是漫长的。首先，必须认识到各种艺术语言中的艺术完美十分不同于古希腊罗马的风格；其次，必须恢复近代艺术的创 157

造与思考艺术的方式之间的联系。这两项急切的需要没有被新古典主义意识到，那是由于趣味的缺陷以及陈腐文化的抵抗。18世纪还未结束，便已有针对上述问题的两项修正在进行中：第一项修正凭借浪漫主义运动和发现文艺复兴前的艺术而进行，第二项修正凭借理想主义哲学而进行。然而，要完善这两项修正则是19世纪的工作。

# 第七章



## 浪漫主义与中世纪

有一个时期出现了偏爱欣赏哥特式建筑和晚期中世纪艺术家的运动，并得到了发展。这个运动从约18世纪中期持续到约19世纪中期，但是在19世纪的最后十年又有了一个短暂的回潮。

在英格兰，哥特式甚至在整个18世纪都仍然是当地的风格。文艺复兴和巴洛克式的意大利风格是与当地风格相提并论的舶来品。例如建筑师雷恩［Wren］（1632—1723），尽管他并不喜欢哥特式，但当被人要求运用哥特式风格设计建筑物时也间或为之。不过，哥特式复兴［the Gothic Revival］始于反对输入帕拉迪奥的［Palladian］新古典主义，反对伯林顿勋爵［Lord Burlington］及其朋友们的建筑设计，但并不包括雷恩与合伙者的晚期且不完整的哥特式传统。于是，这种复兴便具有了一种挑起争论和批评的价值，而不具有自发的和创造性的艺术价值。一些花园里出现最初的所谓“哥特式废墟”［Gothic ruins］是在1745年之前。从那时直到威斯敏斯特宫［the Palace of Westminster］，哥特式的构筑实在太多了，而且不只是在英格兰；但没有一处建筑从文献的层面上升到艺术的高度。

18世纪末以后，一些画家也在中世纪的艺术里寻找灵感，反正是希望创造出早期的［primitive］艺术。其中最早的一位是丹麦人卡斯滕斯［Carstens］

（1754—1798），他与达维德和门斯相反，将理性主义的素描夸张成了极具概括性的轮廓线，没有明暗关系。威廉·布莱克［William Blake］（1757—1827）创造出形象化的神秘主义，除了诗意十足，没有显示出多少艺术的感受力。于是，在19世纪的最初几年里，给摆脱新古典主义的行为赋予天主教的宗教内容和尚古主义的［primitivist］艺术形式和倾向这一任务，便落到了几位德国人的身上。弗雷德里克·奥弗贝克［Frederick Overbeck］就是这一派［sect］的创始人，他们自称拿撒勒派［the Nazarenes］：他们从1810年开始聚集于罗马的圣伊西多罗修道院［the cloister of S. Isidoro］，选这种环境适合于对中世纪的再回忆和神秘的放纵。他们受到歌德和黑格尔的指责，却得到弗里德里希·施莱格尔［Friedrich Schlegel］的支持和为之辩护。在1830与1840年间，意大利人中间就赞成还是反对拿撒勒派的观点所发生的争论重新展开，而画家托马索·米纳尔迪［Tommaso Minardi］和雕塑家彼得罗·泰内拉尼［Pietro Tenerani］追随意大利“纯正派”［Purists］的群体。在法国，与达维德画派相反的是出现了“尚古派”［Primitives］，由莫里斯·卡伊［Maurice Quaï］领头。在英格兰，为了反对占主导地位的学院，丹蒂·加布里埃尔·罗塞蒂［Dante Gabriele Rossetti］（1828—1882）、威廉·霍尔曼·亨特［William Holman Hunt］（1827—1910）和约翰·埃弗里特·密莱司［John Everett Millais］（1829—1896）于1848年成立了“拉斐尔前派兄弟会”［Pre-Raphaelite Brotherhood］；这一画派的创立除了受拉斯金著作的启发之外，还受到了马多克斯·布朗［Madox Brown］的油画和拉西尼奥［Lasinio］的版画启发，其版画复制的是比萨公墓［the Campo Santo of Pisa］里的壁画。1851年，这三位拉斐尔前派的画家在公众的嘲弄下几近崩溃，此时拉斯金给《泰晤士报》［*The Times*］的两封信逆转了这一处境，并让他们走运了好多年。

可是，今天的批评一致认为，无论是拉斐尔前派、尚古派、纯正派、拿撒勒派，还是哥特式复兴，它们都毫无艺术的价值。也就是说，朝向早期艺

术家［the primitives］[1]的趋势，就其认识到中世纪遗迹或其他艺术品中的艺术价值而言具有批判性的意义，但当有些艺术家想使中世纪的艺术成为现实和更趋当代时，这一运动就更难接近自己的目标。处于历史之中的精神生活消解了艺术创造的可能，无论这个历史属于古希腊罗马还是中世纪的艺术。 161

在19世纪上半叶，有几位真正的甚至是伟大的艺术家，他们在某种程度上代表着浪漫主义运动［romantic movement］，但他们未受到这些尚古主义倾向的影响；他们是西班牙的戈雅，英格兰的康斯特布尔［Constable］和博宁顿［Bonington］，法国的柯罗［Corot］、杜米埃［Daumier］和德拉克洛瓦。

对同时代艺术的冷漠曾损害了新古典主义的批评，此时也损害了尚古主义的批评。

对艺术中尚古风之绝对价值的美学思考，最初是通过詹巴蒂斯塔·维科［Giambattista Vico］的著作，而用意大利文表达的。维科早在1725年便宣称，伟大的诗人（像伟大的画家一样）从前不是诞生于反省［reflection］的时代，而是诞生于想象［imagination］的时代，想象的时代被称为野蛮的［barbarous］。例如，荷马诞生于古代的野蛮状态；又如但丁诞生于中世纪，也就是意大利重续的野蛮状态。“最早的人是人类的孩童时，他们首先建造起了艺术的世界；然后是哲学家，他们之后很久才出现，结果就有了成熟的民族，建造起了科学的世界；由此人性［humanity］实际上也就完整了。”维科的这一观点是个神话，是个历史传说，但它的源头根据的是对艺术的认识：艺术摆脱了判断力的局限，是一种想象力的活动，有别于理智或理性，是人性的最初知识，是造像［creator of representations］而非沉浸于反省之中。维科进而断言“想象力在推理能力缺乏之时就相应更丰富一些”。这一思想不仅综合地包括有对新古典主义“理念”的谴责，还包括有尚古主义的全部美学，而不需要任何的超然性。但是，众所周知，维科对欧洲思想的影响十 162

1 ［指文艺复兴之前尤其是中世纪的艺术家。］

分有限，所以没人知道他在多大程度上影响到了哈曼［Hamann］和赫尔德［Herder］。不过，哈曼在1762年延续着相同的思想方法："诗歌是人类的母语；同样的是，果园比耕地更古老，绘画比书写更古老，歌唱比朗诵更古老，交易比商贸更古老。最古老的人们靠感觉和激情说话，如果不想象就无法理解。图像［images］构成了人类知识和幸福的全部宝库。"而赫尔德也支持道："蒙昧人画他看见的东西，生动、有力、怪异；凌乱或是有序，如他所见或所闻而复现出来。如此布置图像的不仅是野蛮民族，希腊人和罗马人也是这样布置图像的。一有感觉，诗人就描述，尤其是荷马。"反省的时代，承续史诗［epic］的是历史。

然而，在论美学的作家中间，对早期艺术价值的理解是因了对诗歌的体验。在英格兰，弥尔顿［Milton］和斯宾塞［Spenser］早在1711年就被认作是"哥特式诗人"；而赫尔德曾研究过莪相［Ossian］和古代民谣、莎士比亚、流行的情歌、希伯来诗歌及东方诗歌，并一直受到诗歌感受力的生动影响。另一方面，在这些美学作家谈造型艺术时，他们不能完全摆脱对文艺复兴时期的技术的某种尊重。所以，埃尔梅斯·维斯孔蒂［Ermes Visconti］在结束其长文《对浪漫主义诗歌的基本看法》［*Elementary Ideas on Romantic Poetry*］时断言："文学中受指责的古典主义在造型艺术中应当被接受。"[1]

因此，觉得必须回复到早期艺术家的艺术的那些人，必定会发现自己并非针对理想主义哲学，倒像是弗里德里希·施莱格尔对黑格尔所作的类似反驳。对早期艺术家的再评价，其基础反而是由于道德和宗教情绪。理论不足是这一批评没有说服力的原因，也是之后受到冷遇的原因。不是与维科和赫尔德为伍，而是指责黑格尔，并确定每件真正的艺术作品中非理性、想象和神秘的性质，也无论作品是在什么时代创造的；不是做出对神秘艺术的理性批评，而是对艺术有一种神秘的批评，宗教需求、民族神秘主义和情绪发泄常常替代了批评；还见有各种新教徒［Protestants］由于缺乏外在的教规而变

163

1 ［该文连载于双周刊*Conciliatore*, 19, 22, 26, 29 nov. e 3, 6 dic. 1818。］

成了天主教教徒［Catholics］，艺术品因其真实或假定的宗教效用而得到重视，而不是被当作有艺术价值的宗教物品；中世纪之所以得到研究，不是要实际地去理解那个时代，而是要将之表现为高尚情感、骑士品质和宗教信仰的典范，要歌颂忠贞、忠诚和宽容的奇迹；在这些观念中，失去的不仅是美学，而且还有历史。

尽管如此，艺术批评甚至在今天仍是既回避不了对早期艺术［primitive art］[1]的经验，也回避不了浪漫派作家们［romantics］的尚古主义批评。当人们阅读温克尔曼的著作时，艺术家的宗教和道德情绪似乎明显地不受重视；至多，所表现的场景之道德或宗教价值得到关注，而不细想其表现的手法。因此，人们能够欣赏一尊雕像的比例计算而不是创造性的价值；于是，希腊杰作的复制品，冷漠而呆板的复制品，作为美的典范而受到敬仰。因为完全致力于思考作品的客观性，新古典主义者宣布放弃理解创造性主体［creative subject］的价值。另一方面，浪漫派作家由于其放纵与孤傲，而擅长将批评从客观转变成主观，擅长通过具有创造性艺术家的情绪、理想和苦恼的画作或雕像来追述他的个性。其全部的心理活动都从事批评；理性是不够的。使自己的批评具有宗教和道德的感受力是浪漫派作家永存的价值。

164

在整个17世纪，对中世纪的兴趣是在对宗教文献的广博研究中表现出来的。镶嵌画和其他基督教作品都见于钱皮尼［Ciampini］著作的插图里。其宗教动机在意大利还伴随有地方的荣耀。这种地方荣耀使瓦萨里坚称佛罗伦萨的绘画作品排第一，它后来又在锡耶纳、罗马、威尼斯、博洛尼亚等地激起了对中世纪作品的研究。从17世纪中期开始，在英格兰出现了对中世纪遗迹的历史研究。但对哥特式建筑的最早的审美判断见于诗人约翰·休斯［Hughes］的著作（1715年）[2]，休斯确立了古代作家与斯宾塞、罗马建筑与哥

1 ［指文艺复兴之前尤其是中世纪的艺术。］

2 ［指*An Essay on Allegorical Poetry. With Remarks on the Writings of Mr. Edmund Spenser* (1715) 和*Remarks on the Fairy Queen* (1715)。］

特式建筑之间的比较："前者无疑具有更为自然的伟大和单纯，在后者中我们见到美与野蛮的完美结合，还得到发明各种小装饰物的帮助；尽管前者整体上更为雄伟，而后者的各个部分会十分出人意料和讨人喜欢。"在1725年，诗人蒲柏［Pope］将莎士比亚比作哥特式建筑，"更坚固、更庄严"，纵然没有现代（新古典主义）建筑那么典雅、"耀眼"。这种判断不再是随口而出的，
165 且在《英国绘画轶事》［*Anecdotes of Painting*］（1762年）一书中显露出一种新的趣味倾向；该著是霍勒斯·沃波尔［Horace Walpole］在诗人格雷［Gray］的影响下而作的。尽管偏见认为每件宗教作品都是牧师宣传迷信的伎俩，但沃波尔写道："尖拱这一哥特式建筑的特点，当然是对圆拱的改进；那些无缘见到希腊柱式［the Greek orders］的人却如此幸运地发明了许多装饰和效果，华丽然而雅致、巨大然而轻盈、庄严又如画。最高贵的希腊神庙对心灵的影响，也难以达到最佳哥特式趣味的主教座堂所有的一半效果。""我当然不是要……将普通建筑的理性美与被称为哥特式的极度放纵作任何比较。可是我确信，制作哥特式风格的人们，比我们想象的更懂自己的艺术，更有趣味，更有天才，更得体。在他们某些作品的制作中有种迷人的刚毅，如果这种刚毅只是一时的任性则不可能持久。"

沃波尔从这些敏锐的批评论述开始，进而构思一部骑士的传奇（《奥特朗托城堡：一个哥特式的故事》［*Castle of Otranto: a Gothic Story*］），将一座别墅变成如画的哥特式建筑的典范，而废墟是哥特式的风格和罗可可式的凌乱。这部传奇的成功及这座别墅的名声促成了哥特式的流行；像所有的时尚一样，哥特式的流行也变成了奇谈怪论的主题。从罗可可风格及其中国式变体直接过渡到哥特式，其更为严肃的表达见于巴蒂·兰利［Batty Langley］的著作《诸多重要设计中依据规则和比例改进的哥特式建筑》［*Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions in Many Grand Designs*］（1742年）。他收集一
166 些装饰图案［motives］以供重复"古代的方式，这种方式在私人建筑物的所有部分都会是非常的出色"。他为那些被侵略者摧毁的撒克逊［Saxon］建筑遗迹而悲伤，他认为这些遗迹一定是天才之作。对于哥特式他说道："每位

公正的评判者通过审视都会看到，其构件的高度和外观都是由那些美的比例和几何规则所规定和画出的，并不输给（如果相比）希腊或罗马柱式的任何局部。”贺加斯在《美的分析》[ *The Analysis of Beauty* ]（1753年）里赞赏哥特式建筑出色的细节与和谐，认为中国建筑平庸，并认识到威斯敏斯特教堂 [ Westminster Abbey ] 完美地表达出宗教的观念。有一本未具名的书叫作《调查者》[ *Investigator* ]（1755年），认为野蛮的艺术优于古典艺术。

如画式、哥特式和刚出现的浪漫派风格继续交织在旅游者的心中，这些旅行者追随布朗（1767年）和格雷（1769年）的足迹，去欣赏湖区 [ the Lake District ] 骇人的岩石与湍急的奔流。如画式，亦即从绘画风格的角度观看的自然主题，受到了在英格兰广泛流传的意大利画家萨尔瓦托·罗萨 [ Salvator Rosa ] 风景画的影响而与哥特式相结合，因为一个普遍的看法认为，什么都比不上哥特式建筑更如画。哥特式不再被视作野蛮和狂热的表现，而会成为十字军东征 [ the Crusades ] 时期诗歌和骑士制度的象征，这足以让其自然地与浪漫派风格相交融。这种融合似乎早已出现在理查德·赫德 [ Richard Hurd ]《关于骑士制度与传奇的信札》[ *Letters on Chivalry and Romance* ]（1762年）一书中：荷马式和哥特式类型的史诗体手法都很有意思，“但我则更进一步，坚持认为它们的不同在于环境，环境显然有利于哥特式的设计者”。哥特式风格向诗人“提供了更好的场面和题材……相比之下希腊人是简单和克制不住的野蛮”。莎士比亚和弥尔顿在运用哥特式手法时更伟大。“如果人们用希腊规则评价哥特式建筑，那么人们只见到变形，但在人们用哥特式自己的规则查验它时，结果就极为不同。”由此可以得出一些推论：富于想象力的激情导致具体的结果，就是评价哥特式艺术；符合历史地，而不是依据无关的法则去评价它；哥特式指的是莎士比亚针对古典法则的作诗自由（沃波尔给马里耶特的信中说“一位教师能够遵守三一律 [ the Unities ] [1]，但要写出《麦克白》[ *Macbeth* ] 则需要一点天才”）；无论这种放纵的狂热会是什

167

1 [三一律又称三整一律，由亚里士多德的《诗学》引申出来以规定剧本创作必须遵守时间、地点和行动的一致。]

么，而对中世纪的发现则是新生想象力展开于新诗氛围中的必然结果。有关哥特式的问题，18世纪以两部最早的、极有考古学价值的英文著作而结束，即米尔纳［Milner］的《温切斯特的历史》［*History of Winchester*］，以及本瑟姆［Bentham］与威利斯［Willis］合著的《英格兰的哥特式与撒克逊建筑史》［*History of Gothic and Saxon Architecture in England*］，两书均于1798年出版。

在英格兰，对哥特式建筑的批评兴趣来自于哥特式建筑与民族诗人之间一种想象的密切联系，来自于对罗可可种种奇特之物的同感，来自于一种使自己与新古典主义的感觉方式区别开来的民族的感觉方式。而在德国，哥特式趣味出现之前即有对门斯和温克尔曼新古典主义批评观念的冷漠。如果说英格兰是以一种稍显自然的方式找到了哥特式，那么德国则是通过理性的争辩而找到了哥特式；这种争辩与其说是反对新古典主义艺术，不如说是反对新古典主义批评。门斯和温克尔曼是浪漫主义趣味的最大阻碍，同时也最大地激发了这种反抗。浪漫主义趣味影响到德国是在18世纪的下半叶，且遇到了极大的阻力，但德国懂得如何比英格兰更深刻地阐述有关浪漫主义趣味的理论。哈格多恩［Hagedorn］是门斯和温克尔曼的朋友，不过他在维也纳学会了欣赏鲁本斯的艺术，所以他坚持着某种符合德皮勒传统的折中主义传统。特别维护鲁本斯名声的则是海因泽［Heinse］，他不无幽默地促使人们宽容地对待鲁本斯画的胖女人作品。海因泽要求想象的自由、创造的自由和天性的自由；他认为艺术与创造艺术的人们之间存在着必要的关系；而在自然面前他采取一种卢梭式［Rousseauesque］的态度。他宣称，艺术是人的而不是希腊的。他继续着莱辛的区分，却不再满足于区分诗与画；他还区分绘画与素描。人们用色彩画画，那么色彩就是目的，就是绘画的起点和终点。他意识到温克尔曼和莱辛的反对意见基于这么一个事实，就是他们从来就没有任何色彩感受力。他1776至1777年关于杜塞尔多夫画廊［Düsseldorf Gallery］的信札，在精神上位于中间阶段，像在温克尔曼论模仿的文章（1755年）和瓦肯罗德尔出版专著（1794年）的时代之间。像沃波尔一样，海因泽从报道式的

168

批评转向了传奇文学,《阿尔丁海洛与幸福岛》[ *Ardinghello* ](1787年)就是第一部关于艺术家的小说。

亨利·富塞利 [ Henry Fuseli ] 是一位真正的艺术家，尽管歌德把他归为诗意的 [ poetising ] 艺术家一类。他有着德语与英语的双重的文化背景。他一生的大部分时间居住在英格兰，1801年在那里出版了讲演集《前奏》[ *Preludes* ]。他为荷马、埃斯库罗斯 [ Aeschylus ]、但丁和莎士比亚的作品画插图，由于他们伟大的诗作，使他比同时代人更能走近马萨乔、米开朗琪罗、鲁本斯和伦勃朗。富塞利首次建立了伦勃朗与莎士比亚的关联，提出了两者最杰出的成就和不可原谅的错误。他能指出伦勃朗的风格在明暗效果中的特征。要想知道他这种批评态度中有多少浪漫主义，只要指出这种批评态度到1851年才又被德拉克洛瓦所接受便足够了。 169

众所周知，要求以情感对抗理性的最虔诚的代言人、“狂飙突进”[ the Storm and Stress ] 最真诚的代表是哈曼 [ Hamann ]。与哈格多恩的折中主义相反，哈曼在1762年坚称，[1] 自发与想象才是艺术中的一切，天才反对所有的规则、“真实”、体系、艺术基础。赫尔德接受了哈曼的观点，但是会将它们坐实在历史的领域。哈曼的天才个性对赫尔德来说变成了民族的个性，不过，两人在各自不同的研究中往往会赏识艺术的原创性而不是文明的特征，赏识发展而不是纠错。莎士比亚被他们认作是具有北方人性格的诗人。

歌德在1772年时追随着哈曼和赫尔德的观点，其时他几乎不到23岁，并写作出系列讨论“哥特式建筑”的随笔以纪念斯特拉斯堡主教堂 [ Strassburg Cathedral ]，并反对祖尔策 [ Sulzer ] 一年前出版的《造型艺术概论》[ *General Theory of Figurative Arts* ]。歌德声称美的艺术在它们起源时便展示出其真实的本质及最好的效果。他不相信关于艺术的理论，而是靠着自己感受力的体验。因此他反驳将哥特式认作手法野蛮的观点：“哥特式不仅是力量和粗率，而且还是美。这种美不同于罗可可式那种纤弱和美化的美。艺术并不全部归为美 170

1 [ 指 *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose* (1762)。]

的概念。真实、伟大的艺术比美的艺术更真实和伟大。人有着造型的天性，当人的生存得到保障时这种天性便立刻表现出来。他刚刚不再需要令自己忧心忡忡或恐惧万分，瞧，便像个次神［demi-god］那样，用物质充实自己的精神。野蛮人作品的精神整体性只能由情感来赋予。但无论情感是来自于野蛮的狂暴还是高尚的情感，艺术都是完整和生动的。那就是有特色的艺术，唯一真正的艺术。天才既不能接受范本也不能接受规则，不能从他人的名誉中受益，而应受益于自己的名誉。”艺术的崇高价值，情感的创造性特征，独立于所有规则之外的天才——年轻的歌德就是用这三条原则去解释他对斯特拉斯堡哥特式主教堂的巨大兴趣。他颂扬它是德国的艺术，恰恰就因为它以自己民族的原则为根据，而不是借自古典艺术；这些原则取决于自然，而不是取决于教育。

正如大家所知道的，歌德在以后的岁月里对艺术有着十分不同的理解，甚至几乎完全与此前的观点相对立。不过，他年轻时对斯特拉斯堡主教堂的热情最清晰地表示出，必须反抗彼时占主导的新古典主义体系。

此时发生了一起新的事件，那是由哈曼、赫尔德和整个“狂飙突进”运动筹谋的，其中的全部元素都可见于历史，但是它的腔调和语气却是新的。我们说的是威廉·亨利·瓦肯罗德尔［William Henry Wackenroder］1797年出版的《迷恋艺术的一位托钵会士的心声倾诉》［*Effusions from the Heart of a Friar Enamoured of Art*］。作者是位患病的年轻人，一年后即去世了，时年25岁。他的语气是诗人的而不是批评家的，他惯于将艺术家的传记或艺术作品的题材诗意化，且根据海因泽《阿尔丁海洛与幸福岛》的写法。这无疑是其著作中最薄弱的部分，但这不足以像近人所为，要否定瓦肯罗德尔在艺术批评史中的地位。新古典主义对观看艺术作品有一些规则，但缺乏内容，这便促使“狂飙突进”运动要反对这些规则。瓦肯罗德尔如天赐之物般的秉性就是一种新的感觉方式，就是面对艺术作品的虔诚谦逊，就是一种不会超越情感要求的宗教。所有这些都并不是一种美学的体系，但是它要求具有一种应

171

该比彼时存在或之后出现的任何理性主义要求更自由、更纯粹的美学体系。它是一种注意力的转移，以从前未知的热情去关注艺术家的感觉方式。这就是瓦肯罗德尔的伟大之处。

艺术家凭借着“神性的灵感”[divine inspiration]工作。瓦肯罗德尔明白这种神性的灵感即自发的创造。“如果艺术家好长时间都无法确定那美妙的阳光植入其心中的想象，那么他还没有感知到作品时便已完成了它的时刻便来了，于是一道明亮的光芒提醒他奇迹已经出现。”这种惯用说法是比喻性的，并且容易受到批评，但是对自发创造的理解这一点却表达了出来。“艺术家的秘诀”并不存在，或者至少艺术家们并没有意识到它们的存在；他们“总是更多地思考题材而不是表现题材的方式”。这种说法对艺术直觉表达出了一种非凡的隐喻。艺术直觉有其秘诀却并不知道，也不思考表现方式，那是批评的职责；艺术直觉沉湎于那种启发灵感的主题。

172

每一位艺术家在其完美之时都有一种自己的风格，这在瓦肯罗德尔看来像是天生的，不是通过艰苦努力而获得的。风格“学不会”；也就是说，不能像门斯常做的那样为了透彻理解而分析风格。“唉，可悲的智慧！唉，盲目的信念！人们怎能相信，有可能将所有不同的美和天下所有大师的每一优点集于一身呢？有可能仅凭思考和假定大师们如此不同的天赋而控制他们的心灵和征服一切呢？”“艺术的绝对美只有在我们的目光不同时转过头来观看另一种美时，才充分地向我们展现。”要注意，那意思不言而喻，就是不可能学得会艺术家的风格：那是对艺术个性绝对价值的肯定，艺术个性的绝对价值不能被分割，不能相比较，它只就其本身而言符合逻辑。人们必须沉浸于凝视所喜爱的艺术家，要“欣然接受他全部的独特个性”，而不要用“法官做作的严肃”；法官像道德先生们一样，将“艺术家按照各自功过的性质和重要性而分门别类”。如果有人反驳说希腊雕像便在心里激起了美的观念，那么瓦肯罗德尔会承认，他没有理由否认自己何以觉得除了“所谓极大的知识力量之外，我们心里还立着一面魔镜，这面魔镜有时向我们展示出更具表现力的东西”。这是关于美妙直觉的一种隐喻说法。艺术评判人缺乏“宽容与

仁慈”；艺术是“人类感受力的精华”。对创造者来说：“哥特式教堂与希腊神庙一样漂亮……人们为何不指责印度人说印度语而不是其他语言，却要指责中世纪，就因其教堂不像希腊神庙吗?”“美：一个不可思议的怪词！为每173件不同的艺术作品编个新词吧！每一件作品里都显露出另一种特点。对每个人来说，他人的情绪产生于人的心理机制。但人们却用艺术的理性、严格的分类来贬低美这个词，且要将所有人限制在依据他自己的戒律和规则去感受，而他自己却毫无感受。”“平静地看待所有的时代和所有的民族，我们总是努力去感受人的每一种情绪及其全部的作品。”

假如说，神性的灵感、自发的创造及其非理性的特点，艺术家拥有却不知个中奥秘的直觉，艺术家对激发灵感动机的依恋，艺术个性的绝对价值无关乎所有这些等级差异，那么批评家在艺术作品面前就必须谦逊。要成为艺术作品的解读者，不要自我满足或是像法官似的高人一等；要热爱艺术作品，对他人的感受力要有人性的同感［sympathy］和宽容；对于艺术无穷变化的意义也要有人性的同感和宽容。讽刺和鄙视规则，讽刺和鄙视特殊阶层的傲慢，讽刺和鄙视哥特式教堂因不像希腊神庙而遭到的指责，所有这些主题无疑得到了确认却未得到表现，然而每个人都觉得它们是合理和真实的，所以它们不是抽象概念而是具体的人的理性。在如此年轻的瓦肯罗德尔之前，从未有人全面地意识到这些主题，也没有人表现过它们；而他的感觉方式，他的“爱”，使这些主题完全处于理性的真实之中。

由于学识有限，瓦肯罗德尔的不成熟一般出现在他历史地运用自己的原则时，而且他在讨论他人的观点时要比表达自己的感觉时小心翼翼得多。不过，面对丢勒的作品时，他不仅感受到这位艺术家的伟大，这是他之前没人174曾有的感觉，而且用批判性的准确来证明自己的感觉。“没有一个人物像新大师们［new masters］矫饰的画作那种常为人诟病的敷衍了事；每个人物都画得充满生气且在画布上被布置得活泼生动。该悲痛的悲痛着；该愤怒的愤怒着；该祈祷的祈祷着。所有的人物都栩栩如生，醒目而清晰。没有一条臂膀的挥动没有意义，也不会只为了悦人眼目或填充空白；所有的肢体都同样有

力地激发着我们，使得我们在心中非常明确地理解到一切事物的意义和精神。我们相信艺术家向我们再现的一切，什么都没有从我们的记忆里抹掉……但现代的艺术家似乎实际上并不希望人们严肃地参与人物所再现的行动；他们是为富有的贵族而工作的，贵族们不想被艺术所感动，也不想在精神上因艺术而更高贵，至多只是惊讶和逗乐。”人们看得出来，瓦肯罗德尔的道德感受力不仅使他发现了艺术的价值，还使他通过社会来证明自己的发现。

瓦肯罗德尔寥寥几页文字的影响非常之大，尤其是对施莱格尔兄弟［the Schlegels］而言；并通过他们影响到整个浪漫主义运动和拿撒勒派，这帮前面提到的画家试图呈现瓦肯罗德尔的思想却未成功。在瓦肯罗德尔的影响下，弗里德里希·施莱格尔及其朋友们重新发现了德国和佛兰德斯的早期艺术家，并用他们使日耳曼民族运动重新具有了艺术趣味。所以，比起意大利的早期艺术家来，他们甚至更喜欢德国和佛兰德斯的，因为他们相信自己在这些艺术家身上看到了更伟大的虔诚；然而他们只是讨论一种不同的虔诚。不过，弗里德里希·施莱格尔理解贝利尼［Bellini］和佩鲁吉诺［Perugino］的美，觉得这种美高于弗拉·巴尔托洛梅奥［Fra Bartolomeo］的美，承认自己喜爱更早的意大利画派，并意识到但丁与乔托之间存在着可比性［parallelism］；他并据此而确立了阿尔巴尼与骑士马里诺［the Cavalier Marino］之间的比较研究。由此他以不仅否定卡拉奇兄弟的趣味，而且还否定他们的艺术而结束了这种比较。这是瓦肯罗德尔直觉理论的最伟大的结果。弗里德里希·施莱格尔在1802至1804年间做出这种判断，是在卡拉奇兄弟给人恢复绘画地位的印象两个世纪之后。在整个19世纪，最优秀的一些批评家都认同弗里德里希·施莱格尔的判断，但是今天则又回复到欣赏卡拉奇兄弟的艺术。这是一种倒退吗？如果是的话，正如我们所以为的，那就得把瓦肯罗德尔的感觉方式认定为偏激。



弗里德里希·施莱格尔也曾为拿撒勒派辩护而反对歌德和画家迈尔［Meyer］的攻击。他致力于将拿撒勒派的虔诚意愿与达维德的新古典主义及其戏剧性相对照。这对批评家来说是件棘手的苦差事。拿撒勒派的成功事实

上并不是艺术上的成功。弗里德里希·施莱格尔一定已经感觉到了这一点，因为他之前写过：要心安理得于不理解那种与新观念一道出现的艺术，那是由于本世纪理性主义的错误，那些新观念使感觉枯竭。

瓦肯罗德尔的原则完全被理想主义的哲学改变了。因此在瓦氏的道德要求中，固有真理的继承者更是见于一些不是通过哲学的原则使自己恢复常态，而是以浪漫主义的宗教复兴之名谈论艺术的作家里。

在意大利，整个18世纪都不缺乏对中世纪艺术的重要研究。1757年，拉米［Lami］写过一篇专题论文，讨论从公元1000至1300年的画家和雕塑家，反对将绘画中的“拜占庭手法”贬低为建筑中的“哥特式风格”。1766年，数学家弗里西［Frisi］撰文讨论哥特式建筑的结构技术，该文受到赫尔德的激赏并被他译成德文。1779年，巴雷蒂［Baretti］高度赞扬哥特式建筑阿斯蒂［Asti］的主教堂，他所吸收的想法来自他居住的英国环境。1785年，德拉瓦莱［Della Valle］将锡耶纳绘画与佛罗伦萨绘画相对照，犹如诗歌与科学的对照、想象与思考的对照。1813年，奇科尼亚拉［Cicognara］撰写的《意大利雕塑史》［*History of Sculpture in Italy*］第一卷出版，继续着温克尔曼的工作。他摒弃了强加给中世纪艺术“野蛮”的称谓，认为宗教精神是宗教艺术的培育者，认识到14世纪里极多的原创性佳作，并做出假设：“在艺术最令人满意的时代里，风格得到的高超与生动同所失去的真实与纯粹实际上差不多”，还有“科学那些可贵的结果束缚了艺术的天才，钳制了想象并削弱了一个强大帮手的力量，那就是超自然的力量”。这些假设并没有妨碍他去欣赏卡诺瓦的艺术。

176

德国的拿撒勒派出现在罗马，这在1830至1840年间激起了各种各样的讨论，在1843年变成了一篇《纯正派宣言》［*Manifesto of the Purists*］。该宣言由安东尼奥·比安基尼［Antonio Bianchini］执笔，其意与其说是在模仿早期艺术家，还不如说是要使绘画具有更多道德和宗教的严肃。贵族塞尔瓦蒂科［Selvatico］和神父马尔凯塞［Father Marchese］都支持比安基尼。

法兰西是塞鲁·达然古［Seroux d'Agincourt］的故乡，他甚至在法国大革命之前便写就了那部不朽的中世纪艺术史，时间跨度从4到16世纪。但结果该著却到1823年才出版。他对中世纪大师本身表现得十分好奇，并通过铜版画来传播他们的作品；但他在观念上并非不同于温克尔曼。的确，他在某个时候曾如此解释自己的工作："温克尔曼向艺术家展示他们应该模仿的东西，我要向他们指出必须回避的东西。"收藏家阿尔托·德蒙托尔［Artaud de Montor］是但丁作品的译者，他就很喜欢早期艺术家们清新的敷色和肯定的用笔。帕约·德蒙塔贝尔［Pailot de Montabert］（1829年）赞扬意大利早期艺术家以反对16世纪的人们，且断言16世纪是堕落的开始。 177

所有这些人里最著名的是《基督教艺术》［*Christian Art*］的作者里奥［Rio］，其著作于1836年开始出版，被认为是基督教理想的法规。其新奇的历史研究是论神秘画派［the mystical school］的一章，献给有福的安杰利科［the Blessed Angelico］。里奥由此提出一个批判性的问题："通常称为鉴赏家的人，他们的能力此时便无用武之地，因为欣赏安杰利科的作品需要的器官不是判断普通作品的肉眼。神秘主义与绘画的关系就像神往［ecstasy］与心理的关系。那么，确定这一画派的传统是不够的；还必须在思想上把个人的自我与一种强烈而深沉的同感联系起来，与某些使这位工作室里的艺术家或小房间里的修士日夜思考的宗教观念联系起来，并将这些观念与它们时代的精神生活相关联。"这种要求是恰当的可是还不够：深沉的同感和对宗教生活的理解，不仅对神秘画派来说是有效的，而且对所有画派而言都是有意义的；而另一方面，有关宗教生活的知识本身并不足以确保批评家有艺术上的收获。所以里奥给人的印象是，他对宗教史和宗教成就的关注极大地超过了对艺术历史的关注。

哥特式在法国的复兴是与维奥莱-勒迪克［Viollet-Le-Duc］（1824—1879）的名字联系在一起的，他是建筑师和批评家。毫无疑问他十分热爱中世纪，可不幸的是，他对古代建筑物的修复，就像他的写作一样，显示出工程师夸张的理性主义而不是批评家的道德同情心。按照他的做法，同样的原则使得 178

其对手必须运用哥特式以助于修复新古典主义的建筑。

我们必须转向英格兰以寻找19世纪里有关中世纪艺术的重要的批判性建树。瓦肯罗德尔的真正后继者，即使从未读过瓦氏的著作，也能将那些预言变成一个伟大的批评体系，他就是拉斯金（1819—1900）。他的精神本源完全是英格兰的。

除了建筑，对中世纪艺术的体验只对收藏家而言才是非常重要的。有一位收藏家叫威廉·扬·奥特利［William Young Ottley］，在1823年出版了《意大利设计学派》［*The Italian School of Design*］，他在书中坚称乔托的清晰描绘"也许从未被人超越"。1836年，一个委员会决定为国家收藏部门购买拉斐尔之前的一些艺术作品，因为这些作品的风格比卡拉奇兄弟的那些名作更纯粹和更庄严；正是由于这个决定才形成了国家美术馆［National Gallery］的独特性质。里奥的《基督教艺术》在英格兰获得极大成功，而林赛勋爵［Lord Lindsay］在1847年也出版了类似的著作，该著便被拉斯金用作了解意大利艺术的指南。

与此同时，哥特式建筑的形式在英格兰广泛流行。建筑师兼作家皮金［Pugin］，在他写于1835年的著作《对比》［*Contrasts*］和出版于1841年的《基督教建筑的真实原则》［*True Principles of Christian Architecture*］两书中，都展现出一种不同于18世纪的新思绪。他坚称哥特式不是一种风格而是一种宗教，

179

也比希腊风格更有价值，因为基督教就比异教更有价值。为了向哥特式表示敬意，他变成了天主教徒，甚至梦想恢复到中世纪社会。在英格兰，从他那里发展出依据艺术作品创作者的道德观判断作品的尝试，所以依据对最纯粹的真诚和真实所负有的责任，建造方式中基本的元素就必须明确地在建筑中揭示出来。

于是，拉斯金的"真实之光"［lamp of truth］便为人们所见了；皮金早已确定了这种真实之光。但拉斯金并不赏识皮金；拉斯金有着更为强烈和更为纯粹的艺术感受力。因此他脱离了同时代的哥特式方式，而去找寻威尼斯

和亚眠［Amiens］纯粹的老哥特式。他的艺术批评的真正源头既非宗教也非道德，而是对艺术的热情。“我心中有着无法分析的强烈本能，就是描画和记叙我喜爱的事物——既非为了出名也非有益于他人，也不是因为自己能画，而就是一种像吃喝一样的本能。我想一块石头一块石头地描画出整个圣马可教堂［St. Mark's］和整个维罗纳城［Verona］，将它们全部吸收到我的脑子里，一笔一笔地”，这是他在1852年从维罗纳写给他父亲的信中所言的。正是这种热忱的感受力，使拉斯金突破了自己的道德和宗教教育的局限而理解了艺术，这点他的同代人十分明白而今天的批评家却不再弄得懂它。当然，拉斯金的思想组织得不比瓦肯罗德尔的逻辑性强；但我们只得承认，无论拉斯金做出什么逻辑组织，都会损失其直觉中的某些实际意义。

拉斯金厌恶素描的“规则”而用爱的原则取而代之：任何对象，“如果不是因为爱而画它，那就画不好；如果是因为爱而画它，那就绝不会画错；爱的错误表现也比最精确的再现来得真实”。面对自然，希腊人错在缺乏同感。当我们接近自然之物时，我们感受到“任性的泉水在歌唱，怡人的花儿在欢笑。而且，我们会迷惑不解却又感到愉快，欣喜却又为如此的情形感到尴尬；我们从大自然那里接受到了同感，我们又不相信是它的给予；我们赋予大自然以同感，我们又不相信它接受到了。……但是希腊人根本从未让自己的神从大自然消失，从未片刻地试图否定自己那种神无处不在的本能感觉……他具有的同感和情谊总是给予了溪流里的精灵，而不是给予溪流；总是给予了树林里的树精，而不是给予树林。希腊人满足于这种人性的同感，在他接近真正的波浪和细树枝时却毫无同感”（《现代画家》［*Modern Painters*］Ⅳ，ⅩⅢ，13）。这就是拉斯金对自然的爱，他认为这种爱即“敬慕、敬畏或恐惧的情感，具有这种情感的人才为自己有关神灵的想象所打动”（《艺术演讲录》［*Lectures on Art*］，37）。那么，拉斯金自然不喜欢自己时代的宗教绘画。在中世纪，“艺术用于表现宗教现实，现在是宗教现实用于表现艺术”（《现代画家》Ⅳ，Ⅳ，11）。他注重艺术家的真诚，且十分明白当宗教被用于艺术时便只有道德的冷漠，其结果就不是真正的艺术；而当有了真正

180

的宗教情感时，艺术就会自发地出现。所以拉斯金对有福的安杰利科也有些异议。“要像埃及人那样崇拜鹰隼，要把它画成人们从未见过的有羽毛的两足动物，因为你体验过的神往会通过自己的手传到画面上，并会赋予画作以力量去向他人传达同样的激情。”要注意宗教情感如何能在与大自然的神秘交融中发现艺术的本质，那就是在神往之中。181

在阐明了艺术的本质之后，拉斯金又思考艺术家的本质：“世界上的艺术家的全部作用就是做一个观看与感知的人，做一个如此柔情与敏感的工具，竟致其四周可见万物的暗部、色彩、线条、瞬间即逝的表情，还有能达至他天赋心灵的任何情感，所有这些都会一一得到记录，也都不会从史书中消失……他也许会附带着思考；时而作逻辑的推理，那是在他没有更好的事情可做之时；熟习一些如他不需俯身就能积累、没有痛苦就能得到的零碎知识。但是这些东西无一是他的用心所在。他生命的任务就是双重的：去观看，去感觉。”（《威尼斯之石》[*Stones of Venice*]，Ⅲ，Ⅱ，10）“我们想要艺术为我们做的是，留住稍纵即逝的，阐明不可理解的，表现没有尺度的事物，使不能持久的事物永恒……所有这些都是无穷与奇妙的，对其中的那种精神与力量，人们会亲眼目睹但不是权衡斟酌，体验到了但不理解，热爱但不确定，想象但不解释。这，就是所有宏伟的艺术自始至终的目标。”（《威尼斯之石》，Ⅲ，Ⅱ，23）这就是艺术家的理想。但拉斯金认为，自16世纪之后，由于科学的成就及之后理性僵化了人们的头脑，便再也见不到这种理想。艺术对唯理智论[intellectualism]的不容忍提醒了拉斯金，甚至在文艺复兴时期，也透露出某种科学自大的不当迹象。“拉斐尔、莱奥纳尔多和米开朗琪罗都是在旧作坊里受教的；他们的师傅懂得艺术的真正目的，且达到了这些目的；师傅们几乎像三杰本人一样伟大，但是他们浸透着旧的宗教和诚挚的精神；他们的徒弟从他们那里接受了这种精神，同时这些徒弟还深深地汲取了182自己时代开掘的所有知识源泉，并且成为世界的奇迹。于是愚钝、惊奇的世人以为三杰的伟大源于他们的新知识，而不是源于那个古老的宗教之源。而存在于宗教之源里的是生命，与其分离的是毁灭。从那时直到今天，人们试

图通过讲授枯燥的科学培养出米开朗琪罗们和莱奥纳尔多们，却仍然痛心和惊讶于再也没有米开朗琪罗们和莱奥纳尔多们出现；没有意识到这些伟大的先驱者只能接受这种教养，因为他们根植于万古磐石之中，而我们今天的科学教育完全就是给被斩断根茎的树木不停地浇水。”（《威尼斯之石》，Ⅲ，Ⅱ，33）甚至在拉斐尔的作品里，科学的缺陷也显露了出来。在讨论丁托列托画的《屠杀婴儿》[ *Massacre of the Innocents* ] 时，拉斯金规定了怜悯与恐惧的不同程度：人们会说“哲学精神已经战胜了想象力……丁托列托不是这样，他懂得或觉得人的面部表情在这种情形下不要画出来，要是画了出来就只有以丑陋的虚假而告终……他也很少凭借屠杀的细节或死亡的可怖去作画；没有血迹，没有刺戮或砍杀，但代之的是令人生畏的明暗对照法 [ chiaroscuro ]”（《威尼斯之石》，Ⅲ，圣罗科学校 [ School of S. Rocco ]，4）。这确切地说是艺术批评史上对一种新类型的伟大的批判性发现：戏剧性场面不能变成绘画，因为有着未经处理的自然元素，如死亡的污迹；戏剧性场面只有在融化为可视的元素如充满恐怖的明暗时才能变成绘画。引导拉斯金得出如此结论的是道德感受力而非清晰的美学思想：但这个结果很重要。

183

为了解释哥特式风格，拉斯金没有将自己局限于依靠惯常的建构方案去讨论尖拱与交叉穹窿 [ crossvault ]，或是讨论支壁 [ thrust ] 与飞梁 [ counterthrust ]。他用惯有的精确分析一切，而且进一步要分析艺术家的“心态和道德感”。此外，他还懂得绘画、雕塑和建筑中整体的趣味，声称真正的建筑——当其不是单纯的工程构造时，就是未来雕塑家和画家的作品——也应该被当作绘画和雕塑来评价。他承认哥特式建筑师粗鲁而野蛮，但恰恰就是由于这种粗鲁而野蛮，他们在装饰和自发创造方面完全自由，也不会为完美而得意：“人们都承认不规则暗示着变化；消除不完美就是破坏表现、抑制发挥、丧失活力。”（《威尼斯之石》，Ⅱ，Ⅵ，24—25）他赞赏哥特式艺术家对奇异变化的热爱。这种爱不同于对知识的热爱，而是对自然的热爱，超越了所有的抽象法则。他们对怪诞 [ grotesque ] 的趣味，他们“积极的严格，这种独特的活力赋予动态以张力，赋予阻抗以顽强”，而最后，是他们的慷

慨——这种慷慨产生出了“大量的、毫不计较而付出的劳动财富”。了解哥特式艺术杰作的人都会感受到，拉斯金将自己的道德倾向用作了批评的阐述。

拉斯金总是为了道德的理由而反对选择自然这一著名的希腊原则。确实，选择对拉斯金来说显得傲慢无理。他热爱和崇拜自然——整个的自然。选择意味着厌弃过、鄙视过自然的要素，所以选择是亵渎神圣。但如果全部的自然都值得去表现的话，那么自然不可能全部由一位艺术家在一幅画作中得到表现。因此艺术家不能在自然万物中去选择，而是要在自己艺术的元素中去选择；他不得任意地选择一片自认为漂亮的自然，而是要用线条而非色彩、明暗而非结构，或者是色彩而非线条、结构而非明暗来表达对自然的爱。选择的标准于是转为对艺术家观看方式的选择，从客体转移到主体与客体的关系上，从自然转移到艺术上；而且，这也是天才的闪现。

184

总之，拉斯金的神秘主义并未影响他清晰地看到艺术家的造型过程，而这个过程对于所有的艺术批评来讲都是必要的。恰恰相反，他第一次赋予造型方案以一种历史内容，将造型方案从技术层面提升到了趣味的层面：

“1. 线条（早期画派）；

2. 线条与光线（希腊瓶绘）；

3. 线条与色彩（哥特式彩色玻璃画）；

4. 块面与光线（莱奥纳尔多及其画派）；

5. 块面与色彩（乔尔乔内及其画派）；

6. 块面、光线和色彩（提香及其画派）。”

（《艺术讲演录》，139）

将视觉的抽象元素转换成具体的历史状态，意味着只保留其关涉自然的抽象这一方面，并使这些元素相对具体地变成趣味的转折点。事实上，拉斯金并不想将造型元素的具体人性特征与造型元素分离开。他意识到趣味在三个转折点的发展：1）线条，2）平面，3）块面或深度空间；他也意识到人们如何继续完善这种发展，也就是说，通过明暗和色彩两种方式；并认为明暗的方式就是对现实作抽象理解的科学倾向，而色彩的方式就是艺术想象力自

185

发、自由、清澈和明智的表现（《艺术讲演录》，147）。这意味着要创造一部真实的趣味史。正是凭借这种能认出艺术家的趣味与一种或几种造型方案有关联的辨别力，拉斯金成功地摆脱了造型优于色彩的古典主义偏见，发现了波提切利的线条美，懂得了圣马可教堂的美是色彩美，也理解了其他许多的批判性发现。

通过将审美感受力与道德感受力郑重结合，从而摆脱了新古典主义的偏见，确定了中世纪艺术的价值，这种功劳致使人们不得不承认，尽管存在着普遍的遗忘，但拉斯金的艺术批评家形象在今天却越来越生动，他的许多看法也没有被取代。

但也必须承认，由于浪漫主义批评只关注中世纪，导致的严重危害是与同时代艺术的分离，就如新古典主义批评只关注古希腊罗马时代所导致的危害一样；这必定具有某种不幸。事实是，拉斯金面对同时代的艺术作品时，其审美感受力似乎烟消云散了。由于拉斐尔前派，他事实上误导了英国的趣味——不幸的不只是英国：的确，拉菲尔前派确定自己的风格无关于拉斯金。但也许是，没有拉斯金，今天就没有人还会记得他们。拉斯金有时还赞成他那个时代模仿哥特式，不过之后又表示懊悔并被运用其原则的建筑所激怒。186 整个19世纪英格兰产生的最好两位画家是康斯特布尔和博宁顿，而拉斯金贬低他们以去吹捧特纳［Turner］，但特纳远次于他们。德拉克洛瓦和1830年的法国风景画家要比拉斯金有眼光。拉斯金过于沉浸在中世纪艺术中——那也是他的得意之处——以致无法理解自己周边所发生的事情。

然而，拉斯金是浪漫主义批评的顶点，并将仍然是艺术批评中一个永恒的时刻。

# 第八章

187

## 艺术史研究与理想主义哲学

在前两章里我们已详述过来自两种趣味倾向的批评动机：一种是将艺术的全部价值归于理性化的造型，它是在古典雕塑中得到确立的；另一种是承认宗教和道德情感在制作和阐释艺术中的权利，由此而称颂中世纪的艺术家。

新古典主义的趣味就是这么个结局，对古代艺术的崇拜导致极端的严格，这种崇拜自文艺复兴时期以来几乎从未中断，并以启蒙主义的思想为依据；而喜爱中世纪的趣味则来自对新古典主义的反抗，它受到当代生活和浪漫主义文学的推动，于是便出现了。这两场运动都出现于18世纪下半叶相互间隔几年的时间里。18世纪还未结束时又出现了一种新倾向，以寻求综合新古典主义和浪漫主义的不同趣味：我称之为**理想主义** [ *idealism* ]，其追求的目标是将艺术确定为具有浪漫主义内容的古典主义形式。理想主义批评的最高成果出现在19世纪最初几十年，彼时的艺术首先是由新古典主义主导。但理想主义批评持续到19世纪中叶时便伴随有浪漫主义艺术的发展。在19世纪的下半叶，理想主义批评和浪漫主义艺术各自的指导功能都在衰退。浪漫主义艺术，严格说来没有再出现过。反而是，理想主义批评在20世纪初再度出现，且似乎正在发展之中。

188

另一方面，我们也在批评史中第一次注意到，新古典主义和浪漫主义艺

术家都偏爱依靠往日的艺术而不是同时代的艺术。他们以一种怀旧的心情来看待往日的艺术：新古典主义者注视着不可企及的完美，浪漫主义者则注视着失去的乐园。这两种人都提出要复兴艺术，于是他们成了模仿古代或是复兴哥特式的倡导者。因此他们都失去了与同时代艺术真正主流的联系；而这一主流由于自己与主导思想的分离，几十年来都一定是在不被理解中前行。理想主义者太聪明，太明白自己作为批评家的能力有限，以致培育不出有关艺术复兴的假象，但这只是加剧了批评与同时代艺术的分离。过多地滋长了关注和称许浪漫主义的想象，太明白永恒的历史创造，则完全使古典主义者与新古典主义者混为一谈，他们最终只是全神贯注于以往的艺术。有关这种分离的最矛盾的表述见于黑格尔关于艺术之死的著名理论。它是惊世骇俗者［*enfant-terrible*］式的表现，表达出了已得到广泛传播的看法。它是显而易见的荒谬理论，是一种使他对艺术的整体思考不具说服力的理论。

这种形势的一个后果是，19世纪上半叶更伟大的艺术家们如戈雅、柯罗和杜米埃，与理想主义的艺术批评毫无关系。理想主义者欣赏达维德，而达维德在1793年便声称："艺术家必须研究过人类心灵的所有诱因，必须具有对自然的广博知识，总之他必须是个哲学家。苏格拉底是出色的雕塑家；卢梭［J. J. Rousseau］是优秀的音乐家；不朽的普桑，在画布上探究最崇高的哲学内容——这如此多的范例证明艺术天才必须只能由理性的火炬来引导。"对门斯类型的新古典主义画家而言，理性不是**火炬**；"人类心灵的所有诱因"使人想起勒布兰讨论再现表情的专论，而不是温克尔曼有关冷漠美［indifferent beauty］的理论。由于法国大革命的缘故，甚至连达维德自己也十分强烈地感到被迫给自己新古典主义的形式注入浪漫主义的内容，正如理想主义者所感到的那样。同样，纯粹的新古典主义者也难以赞同建筑师德图内勒［Detournelle］的预言，这是在1793年的同一年做出的预言："人们在两年后会见到产生一种崇高［sublimity］，它将超越我们曾崇拜过的所有崇高；那种崇拜有时带有对古代的偏见。我们将不是雅典人，也不是罗马人——那是使用自由人名义的奴隶；而是法兰西人，天生自由，哲学家的品质，情感高尚，

189

艺术家的趣味。”唉！**崇高**没有在1793年诞生，许多年后也没有出现，而对新古典主义的征服却一直是法国大革命给人徒劳无益的印象之一。在法国政治复辟之时，新古典主义遭到弃绝，但左右趣味变化的不是德国的理想主义，而是被阿里・舍费尔［Ary Scheffer］转化成感伤主义［sentimentalism］的德国神秘主义、打动了德拉克洛瓦的拜伦式［Byronic］叛逆的诗歌以及德拉罗什［Delaroche］一直保持在人物画中的沃尔特・司各特［Walter Scott］有关如画的学识。

在德国，有些画家多少也算受到了理想主义思想的激发，他们在某种程度上与拿撒勒派有联系，如科尔内留斯［Cornelius］、考尔巴赫［Kaulbach］和贝特尔［Bethel］。拉钦斯基［Raczinski］是科尔内留斯的一位谨慎的崇拜者，他在1838年写道：“科尔内留斯从非常庄严的角度来审视自己所表现的题材。他很少操心去研究自然和艺术的技术部分。而且，他画的那些极其有力与高贵的人物常常像是缺乏某种生气；人们几乎会说他画的人物血液循环是凝固的。”不可避免的是，这种情况会发生在所有画概念［ideas］的画家身上；除了德国，理想主义的这些不由自主的败笔非常少见。 190

在对同时代艺术的具体判断方面，古典主义的偏见使得理想主义只是看到死亡的尊严，这甚至影响到对昔日艺术的历史理解，因为人们没有现实的体验也就不能理解昔日的精神生活。不过，艺术批评中理想主义的实际价值具有另一种性质：审美与思想总体上得到了理想主义的极大充实，将历史理解为发展［development］也有力地促进了对艺术发展的研究；这个发展既是个体创造，也是客观风格需要的双重运动。因此可以毫不夸张地说，在德国的理想主义中，批判性的艺术史研究拥有自己方法论上永恒的一段时光。

处于启蒙运动与理想主义过渡时期的是康德，他对趣味判断［the judgment of taste］做出了系统的阐释。用于判断作品美或不美的趣味声称其判断是普遍的，但它不能给其判断的正确与否提供理性的论证，这个原因使得人们无法提出趣味的任何客观标准。源自趣味的每一判断都是审美的；换

言之，其决定性理由是主体［subject］的感受，而非关于客体［object］的概念。对趣味原则探求中的这个原则应当是由确定的概念所阐明的有关美的普遍标准，那么这种探求就是徒劳之举，因为所追求的东西是不真实的，且191 自身相互矛盾。没有关于美的科学，只有对于美的批评；而且没有美的科学［fine sciences］，只有美的艺术。面对美的艺术作品，必须意识到它是艺术而不是自然；但其形式的不可改变性必须看似摆脱了所有主观规则的束缚，宛如一件简单的自然之物，是自发的产物，而非有意为之。美的艺术是天才的艺术。天才必须不同寻常；但为了回避反复无常，天才必须创造模式，并不知如何完成其模式的任务。

康德用这种方式将艺术和艺术判断中的主观性与任意性区别开来；拒绝艺术中的所有规则；将美的概念与艺术的概念相融合；区分开了艺术与科学、艺术与自然、感觉与想象；以及强调了艺术天才的自发和原创性质。这些原则非常合理并成为共同的遗产。另一方面，康德懂得艺术还是必须**遵循**而不须**模仿**传统，因为与传统的分离会意味着退却到简陋蒙昧的状态，而模仿传统则意味着摒弃天才的原创性。这是一种理解他那个时代特有的艺术文明传统——拒绝模仿古希腊罗马的方式。

赫尔德是康德的论敌，他也对新古典主义做出了限定。他钦佩温克尔曼，但又意识到需要一种更为可靠的历史真实性。趣味具有一种可感的［sensible］性质，但却是要通过体验而产生；像想象力一样，趣味也是历史所决定的环境的一部分。对温克尔曼而言，艺术是上帝的选民希腊人送给全世界的礼物；对赫尔德来说，艺术是上帝在人类历史发展中的显现。然而，192 古典主义的偏见使赫尔德承认雕塑（当然是希腊的）的造型是永恒的，因为它们是对纯粹的人本质［human nature］做出的反应；可绘画中的人物却随着时代而变化，因为绘画依赖明暗效果，艺术家的精神在绘画中会自由变化。赫尔德没有意识到自己用这种方式确定了绘画的艺术特征，而拒绝了艺术与雕塑的联系。

赫尔德受到里德尔［Friedrich Justus Riedel］理论（1767年）[1]的警醒：忽略艺术的普遍观念和仅仅关注艺术的历史面貌是一种固有的危险。里德尔实际上坚称，各民族的趣味依据气候、习俗、时尚和其他因素而各不相同，各个世纪的趣味也各不相同，甚至个人之间也趣味不同，因此将好的趣味与坏的趣味相对照是个错误，它将有关真的标准变成了针对美，而美不是标准，极类似于高兴和不高兴。要驳斥里德尔，只要反对康德具有普遍有效性的主观趣味概念便足够了。赫尔德反对里德尔，认为需要摆脱趣味的民族、世俗和个人局限以欣赏无论何处见到的美，所有时代、所有民族、所有类型的趣味。无论何处，摆脱所有的外部因素，纯粹地欣赏和感受美。趣味的范围是无限的，恰如人类的历史；趣味的边缘延伸到所有世纪和所有事物，趣味与美位于中央。没有趣味的人，就其完整的意义而言，甚至不具有希腊人的趣味。在这点上赫尔德清晰地看到了艺术批评的历史与理论特征的一致性。

席勒在其名文《素朴诗和感伤诗》［Naïve and Sentimental Poetry］中寻求让现代诗歌的价值能被接受，而不论其与古代诗歌不同的诸多方面，并且寻求以无限而非有限、精神而非物质的特征来确定这种价值。但对于造型艺术，他就相信莱辛。莱辛说雕塑由空间来定义，而席勒则承认愉悦眼睛的作品在物质的限制中达至完美。所以古代雕塑优于现代雕塑。他没有谈及绘画。

193

雕塑与绘画的区别由赫尔德如此做出："雕塑是真，绘画是梦，前者全是再现，后者是巫师的行当。最美的绘画是浪漫的想往，是梦中的愿望。"绘画因此而分享有现代的特征，雕塑却无法享有它。

洪堡［Humboldt］则进一步说道：古代诗歌有着与希腊雕塑美丽的残片一样的效果；现代诗歌恰恰相反，打动我们的是悦耳和动人的音乐效果；温克尔曼对希腊雕像的热情，以及莱辛对造型价值的阐释，是对现代的艺术生活中忽略雕塑和日益趋向音乐的一种反动。这让我们回想起在洪堡说出这番话的多年之后，沃尔特·佩特［Walter Pater］清晰地从理论上说明所有艺术

1 ［指 *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften.* Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller. Jena 1767。］

趋向音乐属性的倾向。而那时洪堡则试图从心理上解释这种差异：希腊人有着外在可感觉得到的直觉，引导他们朝向比例和协调；现代人具有一种内在的感觉，使更强烈的对比、更生硬的转折、理性本身无法消解的不协调成为可能。在洪堡更仔细地解释其对希腊人外在可感直觉的理解时，他堕入了那个古老的错误，就是寻找有关形式的概念，依靠数学和解剖学，且吹嘘希腊艺术受到了科学的帮助。康德的那些合适的概念和勇敢无畏的浪漫主义运动不再具有激励的作用。十分值得注意的是洪堡对艺术创造性特征的解释。根据他的解释，布置与艺术无关的元素是艺术家采用某种全新工作方式的结果。194 他拒绝承认客体价值中的美，亦即无关乎创造的元素中的美；而且，最后是拒绝承认不同类型的不同等级：形式是艺术必不可少的元素，历史画家作为人可能比花卉画家伟大，但他与后者作为画家是平等的。

康德、赫尔德、席勒和洪堡首先关注于有关艺术的观念；歌德则更关注于造型艺术的作品，但却是以诗人和艺术家而非批评家的方式。在罗马，歌德更愿意研究素描而不是分析艺术作品；梦想成为一种沉浸于和服从于对象的批评家，这种态度对于任何希望理解作品的人来说当然是必要的，但这还不够，因为批评家不只是要沉浸于对象，还必须使自己的观念和感受与所讨论的艺术家的观念和感受发生联系。我们说过，歌德年轻时参加了浪漫主义运动，称颂哥特式为德国的艺术；但后来他一方面需要普遍性，另一方面需要对所有技术问题的复杂体验，导致他尤为欣赏希腊艺术，而对哥特式则颇有微辞。不过，他的古典主义常常充满对近代艺术的直接体验，比如，他认为所有造型艺术都趋于绘画，且吹捧鲁本斯和17世纪的荷兰画家。他相信自己能够通过称颂拉斐尔而解决古今之争的问题，那便是拉斐尔从未模仿希腊而是自认作是希腊人。他不像莱辛那样认为古人仅仅表现美，也不像温克尔曼那样认为古人表现的只是静穆的伟大；他认为古人凭借所有可能的形式表现的是**特质**。195 这种特性需要在艺术中详述、明确、具体化，这一观点表明他接受了莱辛对艺术的区分。他说道，不同的艺术具有某种相互融合的趋势，

但真正的艺术家之责任、成就、尊严就是将全部的艺术和每一门艺术都置于其自身的基础之上，并尽可能地将其孤立起来。歌德在提及历史的时候就较少原创了，他想象出艺术的“心理-年代”[psycho-chronological]发展，这就是那个完美之后接着衰落的观点，我们知道从贝洛里到温克尔曼都是遵从这一观点。

歌德在意大利旅行期间有着各种合适的个人直觉，比如论帕拉迪奥、保罗·韦罗内塞和提香；也未经细察地重复过许多陈词滥调。在博洛尼亚面对圭多·雷尼的画作时，歌德的直觉与陈词滥调之间形成了有趣的对比：“当神性天才圭多和他的画笔吸引你时，你会转过脸不看某些题材；那些题材如此可怕地表现得愚蠢，竟致没有足够的责备之词去谴责它们。圭多将其神圣的英雄们处理得像人体模型一样，给它们裹上带有华丽褶痕的豪华披风，完全没有人的感觉。还有，去看一看历史，在我情绪不好的时候我想说的是：宗教信仰当然复兴了艺术，但盲目崇拜已经得逞，并再次使艺术走向毁灭。”也就是说，歌德真正觉得圭多·雷尼的那些作品不是艺术。但既然圭多是神性天才的陈词滥调对他重复过上千遍，他便将这个不幸的结果归因于教会。这种说法以一种典型的方式同时表现出批评家的懦弱与诗人的敏感。

总之，歌德尽管热爱造型艺术，却接受了传统的判断，并得益于新的观念，使得二者因某些合适的直觉而生动起来。

在黑格尔之前，威廉·施莱格尔[William Schlegel]试图将有关艺术的理论、历史和批评融为一体。他想要将有关艺术的**哲学理论**与美学区别开来，这种理论应当阐释各门艺术的自主性、范围和局限。历史必须只讨论现实，但它由于理论出现于其中而失去了编年史的特征。理论给历史提供个体现象与艺术观念之间的关联，而历史则给理论提供实例以解释理论的概念。艺术作品自身是完整的，可是历史却由艺术作品来创造，因为历史受制于民族的局限和关系。时间与环境为艺术的永恒精神提供根据。个体天才只能理解为伟大的天才人类的个别现象。因此，温克尔曼认为希腊艺术的一个时期是唯一完美的历史观念已被消除；甚至是明显野蛮的时期也是人类艺术必要的不 196

协调。至于批评，它居于历史与理论当中：批评家需同时具有对艺术理论和历史的研究，所以他必须拒绝对画作美的部分做出批评，这种批评既是个人的也是反历史的。

所有这些仍然是今天批判性历史研究的基础；但威廉·施莱格尔具体的批评判断则不太有趣。由于雕塑自主性的概念，他认为：雕塑自吉伯尔蒂采用绘画式的浮雕以来便衰弱了；因为雕塑没有利用自然的原型，建筑应当依据人类精神独特原创的观念来虚构；因古典主义原因而对哥特式建筑所持的否定态度没有被完全抛弃，虽然哥特式就是德国的艺术。最后，威廉·施莱格尔还自相矛盾，时而欣赏、时而贬低科雷乔和伦勃朗。

197 弗里德里希·施莱格尔也是全神贯注和日夜思考对艺术的历史研究；他甚至更进一步，除了历史学理论他不承认任何其他有关艺术的理论，却也无法说明什么是历史学理论。在瓦肯罗德尔的影响下他反对门斯及其折中主义，对哥特式和15世纪的德国、佛兰芒甚至意大利的艺术家充满好奇。他第一个提出要关注15世纪科隆［Cologne］画派，并称早期艺术家们为拉斐尔前派。他明白基督教和民族的价值，用15世纪的**特质**反对16世纪的**装饰性华丽**［*decorative grandiosity*］，且拒绝评价卡拉奇画派。他给自己提出的问题是组建现代的**基督教-民族**［*Christian-national*］绘画流派，但觉得其解决办法不具有可能性，于是归咎于他那个时代的理性主义使情感枯竭。然而，弗里德里希·施莱格尔反对歌德对拿撒勒派的指责，贬低达维德类型的法国古典主义而支持德国艺术家如希克［Schick］和科克［Kock］，他们的地位当然低于达维德。

他知道视觉感受力的重要性在于理解艺术的价值，且全神贯注于色彩、光线和造型。但同时他又认为诗意高于技巧、想象高于视觉、题材表现问题高于形式问题；所以他以寓言式的解释而告终。他在凡·艾克的作品中看到了基督教的理想性，在拉斐尔的作品中看到了异教徒，在阿尔特多夫尔［Altdorfer］的作品中看到了德国骑士的目标。更糟的是，同威廉·施莱格尔一样，弗里德里希未能区分对艺术的历史研究与诗意的描述之间的差别，于

是沉溺于历史上的伪诗［pseudo-poetry］之中，所以他未能赋予大量的批评动机以既重要又新颖的历史体系或批评形式。 198

我们直到现在所讨论的那些作家，都以不同的方式培育着理想主义美学，它这时由谢林［Schelling］和黑格尔具体地表达出来。

谢林受益于艺术作品是两个对立物的结合这一流行观点，并具体说明两个对立物就是有意识［conscious］与无意识［unconscious］的行动，而两者的对立则是无限的［infinite］。但由于这两种行动必须在艺术作品中表现为统一的［unified］，因此无限便借助这种统一而通过有限的［finite］方式得以表达。除了艺术家具有明确的意图之外，他几乎是本能地表现无限，而有限的智力又不能完全展示出这种无限。恰恰是用有限的方式表现出的无限才是美。伴随着克服这种对立的伤感就是净化［catharsis］，静穆而安谧的伟大，连这些情绪都应当通过悲痛或喜悦的最大涵延［tension］[1]而表达出来。

艺术与自然的区别就在于自然缺乏有意识的行动，所以自然美是纯粹偶然发生的。这便消解了模仿自然的原则。既然不是自然（它的美纯粹是偶然的）赋予艺术以规则，那么反而是完美的艺术才是评价自然美的原则和规则。艺术也有别于科学，尽管它们有着相同的认知目的；因为艺术天才要使有限与无限共存、有意识与无意识共存，而没有天才的科学只能影响到有限与有意识，所以科学追随艺术。

有关这类观点的推论，谢林在1807年的《论造型艺术与自然的关系》［On the Relation between the Figurative Arts and Nature］一文中加以阐述。他反对温克尔曼有关模仿理想自然的概念。温氏用理想自然代替了未注入创造性生命的真实自然。谢林认为艺术家不是模仿自然，而是在创造中与自然竞争。“模仿的对象被温克尔曼改变了，但模仿仍然继续着。他用古代美的作品代替了自然，而模仿则试图从古代美的作品中获得外在的形式，而不是赋予作品 199

1 ［指诗歌中各种冲突解决后的完整统一，又译作“谐力”。］

以生命的精神。”

然而，谢林美学的缺点是没有区分艺术与科学的各自目的。因为行动的原则就是观念、秩序、理性原则，美的自然形式没有行动的原则便仍然缺乏吸引力。指出进入每件艺术作品的无意识元素这还不够，通过天才的突现来理解它也还不够；艺术中自然的理想化不是现实的对立面，而是现实处于其永恒的时刻，处于其从短暂的诸多偶然纯化而来的杰出状态。典型的美是美的根茎；但人们从这个根茎上溯到果实，达至“真美”这一形式的内核，达至心灵本身的美，也就是说，达至成为概念的美，这个美已普遍化了，不再是独特的。虽然谢林明白温克尔曼错误地统一了美的概念，但他与温氏一样承认表现是一种伴随的行动，这些也的确如此。他说道，拉斐尔“不仅创造出绝对的美，而且**也能**用多种多样的表现来打破绝对美的统一”。而属于艺术作品的关于有限的概念，又在关于人体的概念中被具体化了。雕塑需要人体能达到精神与肉体之间的平衡，但不能以牺牲物质为代价来提高精神。绘画反而采用了“光线与色彩、非物质的与某种精神性的手段”。所以雕塑的优越性是在古希腊罗马时代，而绘画的优越性则是在现代。米开朗琪罗在寻求力量和深度中并未表现出足够的造型能力，也没有达到拉斐尔的造型完美；拉斐尔将天才的能力与智慧和尺度结合了起来。由于精神高于物质的优势，艺术能够达到一个新的阶段，但并非更为高贵，而是达到柔和［softness］的阶段：那就是圭多·雷尼的作品，谢林称他为“真正的灵魂画家”。因为谢林如他所说“不由自主地”敬重从乔托到拉斐尔这些早期大师，所以他思考过自然的真实性和严肃性，这些大师正是以这种真实与严肃来慎重对待自然的局限。

200

换句话说，谢林喜欢有关艺术的概念，却既不喜欢也不理解艺术作品；他不是运用自己的那些新概念去修正传统的判断，而是将这些传统的判断当作不可改变的真理去为自己的概念辩解。

乔治·黑格尔［George Hegel］接受了前辈，尤其是谢林对美所做的系统

界定：真即是理念本身，美则是理念的感性显现，是对其外部存在的直接认识。因此，艺术的目的是“凭借感性的表现形式清楚地显示真理”。黑格尔从这些原则得出的结论要比谢林的更为激进。他反对模仿自然，认为它是多余的行为。“客观自然不是规则，单纯模仿外在现象也不是艺术的目的。”艺术家的唯一任务就是再现理想［the ideal］。那么关于科学或者哲学，他认为科学的目的与艺术的目的完全一致，且强调与显然肤浅的艺术相比，思想在认识真理中具有深刻的意义。因此艺术是哲学的错误或是虚幻的哲学，而当真正的哲学不仅在理想的秩序中，而且在世俗的历史现实中诞生时，结果是艺术会被认作已经死去。这无疑荒谬可笑，但又是合乎逻辑的结论；不管这是由于没有将艺术与科学的各自目的区别开，还是这么个观点已在艺术批评中盛行，即艺术完美须得在某些古代杰作中寻找，而不是在永恒的人类生产力中寻找。 201

黑格尔不满足于只是阐述自己的美学观点，不满足于批判性的例证，而是要具体表现出对美学、艺术史和艺术批评的确定，要详述一部宏伟的艺术历史，这部历史要充分地反映出其观念的说服力和局限性。自希腊的艺术批评出现以来，艺术的发展第一次不再依据对自然的模仿来断定（首先是起源，继之是完善，然后是衰落），而是依据对理想的表现来断定：起初表现是通过抽象符号，这是**象征**［*symbolical*］阶段；然后表现变得更为具体，肉体与理念达到平衡，这是**古典**［*classical*］阶段；后来表现变得更为强烈，理念战胜了肉体，这是**浪漫**［*romantic*］阶段。黑格尔使三门造型艺术对应于艺术的这三个阶段：建筑，象征的；雕塑，古典的；绘画，浪漫的。我们不难看出，用黑格尔的这种划分构成的历史有多么虚假；他具有的丰富知识和艺术感受力，都未能使他抛弃这些刻板的划分。的确，鉴于古典雕塑的绝对完美，黑格尔便无法将建筑视为完美，因为建筑是象征的；也无法将近代的雕塑或绘画视为完美，虽然绘画具有更多的精神价值，却仍然不比雕塑更艺术一些。

建筑的目的是用选自无机［inorganic］自然的结构，及依据几何与机械法则成比例布置的体积，以表现普遍的理念。其物质形式能够象征精神而不 202

包含精神。古代东方的建筑附着有雕塑，它独立于所有实际效用之外，且象征着宗教。另一方面，希腊罗马的建筑具有实际效用，因此它是从属的；而雕塑则与之分离。基督教建筑因其服务于膜拜仪式而是从属的，又因其象征基督教的理念而是独立的。希腊建筑的符号［type］是圆柱［column］：圆柱是实用性的，因为圆柱的支撑力被减弱到了物质手段的最低限度；圆柱选自于自然，但具有自然未知的规则和几何结构。希腊建筑比雕塑更不受有机［organic］形式的束缚；它没有其他法则而只有趣味和协调。但黑格尔却没有从这一阐述中得出这一结论：既然建筑的创造自由能够更大，作为艺术的建筑之意义不会是次要的或象征的，而只是不同而已。哥特式建筑有着明确的目的，但在其壮丽的外观及崇高的静穆两方面，都被提升到高于所有实用的目的，到达其自身的某种无限的层面；它十分符合基督教的精神，不仅由于它是泰然与寂静之地，表现出基督教有意识的冷漠，而且还由于它几乎被提升到无限，正如冥想被提升到了天空。

雕塑的进步超过了建筑，因为雕塑没有采用大量无生命的自然，而是表现栩栩如生的生命体，尤其是人的身体，由此精神与肉体完全地关联起来，物质形式与精神相交融并成为物质形式有生命力的形象。雕塑既不表现心灵的个人感情，也不表现单一的情绪；除了在其所有的普遍性里，雕塑不呈现个体的特征，在人体表现方面没有动态，没有活跃的行动，没有发展。雕塑不能上色，因为抽象的雕塑形式并非一个缺点，而是这门艺术强加于自身的限制。异教的宗教以及异教对人生的理解完全符合雕塑。完美的雕塑自然是希腊人的作品，因为他们懂得与偶然［incidental］相反的一贯模糊［invariable indeterminateness］这种特性。雕塑必须表现神性本身，表现神性的无限安谧和神性的崇高、永恒、静止，没有行动或环境的种种对比。对人也是如此，雕塑必须只考虑一贯的特性，而不受各种各样的外来影响。雕塑正是以这种方式完美地表现出物质美。黑格尔继续分析希腊雕塑的理想形式，使温克尔曼的思想系统化但又全面接受了它；所以他虽然欣赏基督教雕塑的表现能力，但认为基督教的精神不适于雕塑，因为这种精神来自于无穷无尽

203

的灵魂。他将米开朗琪罗排除在外，但只是为了证实这一普遍情况。

由绘画而开启了一系列浪漫的艺术，音乐和诗歌也参与了这个系列。精神并不将自己局限于感性的造型表现，而是专注于自身，逐渐进入其本质的深处，使自身有别于自然和肉体，从而获得了对自身的自由人格、无限性、神性实质的感知。于是精神与肉体之间的连接被解开了。精神需要更理想的形式、更少的物质、更宽广的表现领域、更丰富和多变的材料、更生动和深刻的表现。自然本身变得更为精神化，四处呈现出对思想的反映、对情感的反响；自然像一个用于精神发展的框架。这就是绘画的对象，绘画的固有中心因此而是基督教的世界。希腊画家无法达到近代画家的那种想象，就因为他们的异教思想符合雕塑的局限性。画家用一种需要更多精神性的现象代替了现实。色彩便是这种现象的特征。色彩要求对象表现出更为独特和生动的特征，进而是各种不同的环境、动态，以及与绘画材料相适应的多样性。另一方面，绘画需要更为个人的手法，更有表现力，情感更强烈，是表现特殊、个体、偶然的地方。它的领域要广阔得多，因为它涉及自然的所有客体、人类活动的全部成果、万物的所有细节。 204

此处有必要插一句话。黑格尔所说的绘画表现，根据理想主义者的原则、智力知识及其赋予整个自然的生气，是最符合总体艺术表现的概念。我们今天不仅这样解释绘画，也这样解释雕塑和建筑。如果黑格尔无法这样做，那是因为他受到了温克尔曼思想的控制，他仍然遵从着温氏的思想。

黑格尔继续道，绘画的形式由表面与色彩所赋予，所以它必须放弃材料的造型特征。但是这种明显的不完美才是真正的进步。绘画不再显示对象本身的状态，而是将它们转换成形象，形象就是精神的镜子。于是，这种呈像便作为一种永恒的瞬间向自己显现出精神。观者以一种更远离所有客观现实的方式凝视着艺术本身，而艺术本身就是外部世界的精神展示。绘画的物理元素是**光线**：明暗对照法［chiaroscuro］、明暗效果不是材料，而是绘画的产物和创造；光线成为**色彩**的原则，而色彩是绘画的主要手段。明暗对照法具有造型的特征，所以它是对素描的补充；但明暗的对比则是绘画式的。色彩 205

具有心理的象征意义和自身的协调性，这种协调基于基础色彩（蓝、黄、红、绿）的存在，不是像在门斯及其追随者的画中使之减弱，而是富于胆量和活力地使之协调。

此时人们会期待黑格尔承认绘画中精神表现的完整性，但可惜并非如此。他说，绘画比诗歌更不完整，因为要表现感情和情绪，雕塑只能运用面部和人体的姿势。所以形式与色彩本身没有任何意义，只是指人体及其动态。这是在理想主义批评中最后仅存的一点启蒙运动的自然主义。

不过，黑格尔知道杜塞尔多夫［Düsseldorf］画派的多愁善感是需要治疗的痼疾，也知道早期意大利画家才是真正的艺术家，而拿撒勒派就完全不是。他恰当地分析了文艺复兴时期意大利绘画中宗教的虔诚与安谧的艺术沉思之间的关系；并注意到艺术家就其所表现的题材而具有的完全独立和自由：甚至在肖像画里，那些人物都来自艺术家创造出来的另一世界，他们是在天堂里盛开的玫瑰。早期画家们尽管与文艺复兴盛期的大师们相比不够完美，人们却仍然感觉得到纯粹率真的虔诚、宏大的构思、深邃的柔情和纯美的形式。尽管他们的技巧不完善，但他们受到的过多赞美对那些完美的画家不利。这句话是对无关的观点作让步，因为似乎明摆着的是，按照黑格尔的观点，问题应该集中于理念的感性表现，而不是技巧。

206

最后，黑格尔在17世纪荷兰绘画中充分意识到，就算母题是卑微和偶遇的，甚至是粗野和乏味的，可对它们的表现仍然充满了无邪的快乐和欢愉；因此，不是母题，而是快乐与欢愉构成了真正的主题和作品的基础。也就是说，荷兰画家们通过呈现真实的人的本性而展示出诗意的性格；而在近来的一些历史画里，尽管完全肖似真实的人物和角色，但人们马上看出画家既不懂人也不懂人的属性。

我希望上述不得已的零星而简略的讲解，足以指出黑格尔构想的艺术史所具有的建树性和局限性。其建树是对艺术作品和艺术趣味的发展有着新的精神意识，因此充分说明，后来将艺术史研究与艺术批评真正结合起来的任何尝试，都不是从温克尔曼而是从黑格尔的历史研究开始。其局限则具有不

同的性质：首先，他谈及建筑、雕塑和绘画的完美而不是个体艺术家的完美。所以他不承认每位真正的艺术家个体的完美。他敏锐的鉴赏力使其能理解17世纪荷兰画家的美，像理解16世纪意大利画家的美一样，但他既不懂早期画家的美，也不懂基督教雕塑家、哥特式建筑师的美。即使他对不同艺术特征 207 的区分是正确的，那他却不明白这种区分只有被当作理解所有艺术个性差异的临时方案时才有效；他将差异看作是有限的，其实是无限的。这个错误实际上是由于这么一种理论，它将艺术中的理念表现普遍化，而不是将每位艺术家所表现的理想个性化。黑格尔的另一局限来自新古典主义的教育，来自相信希腊雕塑的普遍和永恒的完美，并被这种信念驱使着将造型形式与艺术形式相混淆，并不得不将完美的形式降低为人体，因此而在自己的理想主义中留下了自然主义的余迹。他对绘画甚至近代的绘画都怀有极其诚挚的同感，并认为绘画比雕塑更为进步；但由于雕塑是完美的艺术，那绘画的进步便是从艺术倒退，是艺术朝向变为哲学而迈出的一步。由此艺术之死的逻辑结局便在现代出现。

理想主义美学唤起了艺术批评，它的伟大成就之一就是将美的概念与艺术的概念同化。但此时更进了一步，且遇到了那个已被亚里士多德和圣奥古斯丁遭遇过的障碍，即关于表现丑的问题。康德已将对崇高的分析与对美的分析相提并论，弗里德里希·施莱格尔也暗示过有一个关于丑的理论。唯理论的推动力在黑格尔的身上过于明显，以致他无法发展这一领域。佐尔格［Karl Wilhelm Ferdinand Solger］直觉地感到丑的概念中具有某种积极的因素，并不简单地构成美的对立面，起码是丑在寻求取代美，但是他否认绝对丑能够进入艺术的领域，而只承认在从崇高到滑稽［comic］的过渡中，美 208 肯定会非常靠近丑。魏瑟［Christian Hermann Weisse］从自己的境况[1]出发强调丑的积极意义，只要丑以一种尽管不正常却神秘的方式激发美。罗森克兰

1 ［指其新教的宗教哲学家身份及提出《马可福音》与“Quelle”一同构成“对观福音书”（Synoptic Gospels）的“双源假说”（Two-Source Hypothesis）。］

茨［Karl Rosenkranz］断然写出一部《丑的美学》［*aesthetic of the ugly*］，与黑格尔的美学构成一个整体，言及美的相对性。他坚称，通向美、崇高和愉快的相同元素，可以选择另一条反常的路径——丑的路径，无论是采取智力平庸还是漫画，或是痴迷恶心之物这种路径。所以，艺术包含丑，不仅因其没有成功地达至美，而且是因其目标就是丑。连希腊人也表现丑的形象，以及可怖和疯狂的罪行；还有，邪恶的元素在基督教艺术里成了精神世界的部分，而不理解那个世界，便不能以肤浅的方式将之从中清除出去。此外，将魔鬼打扮得漂亮、给丑添加诡计的人，是要受到谴责的。所以有必要用强化，即理想化的方式表现丑。这种丑成了艺术的组成部分，并被卡里埃［Eugene Carriere］接受，因为丑是典型［characteristic］的基本元素，因此也是独特表现的基本元素，摆脱了任何特定类型的美。真正的丑，既不具有艺术也不具有美的某些性质，它虚妄地表现出自由的个性。克服美与丑抽象对立的原则是：基于典型之上来综合两者，不再在所创造的对象中去理解美与丑，而是在主体的自由和独特的表现原则中去理解它们。哈特曼［Edward von Hartmann］补充道，丑与邪恶在审美和道德这两个不同的世界里反映出来，带有明显的非理性，但这种非理性又具有最终的理性。通过这种转弯抹角的方式，有些德国美学家试图说明19世纪的艺术中外来因素对新古典主义的美产生了从未有过的紧迫压力。

209

将历史理解成发展，这一新观念应归功于德国式的理想主义。它赋予艺术史研究中的文献学和实证研究以新的活力，这一新趋势的范例就是鲁莫尔［Rumohr］的著作。不过我们会在后面讨论他。

此时我们最好谈谈两位艺评作家，他们的写作首先是基于黑格尔的主要思想。一位是霍托［Heinrich Gustav Hotho］，对他来说，历史研究的真正主题就是各民族在不同的艺术中所呈现的不同观念。他以此而忽略了艺术作品中的个人特征，却充分阐明了各个艺术时期的理想阶段。他对德国和佛兰德斯绘画史的研究（1842—1843）是值得注意的，它是整体的看法而不是对个别

作品的批评。霍托还开启了对趣味的历史研究，讨论凡·艾克兄弟的名声渐消和重振。他也极少针对近代的艺术。在法国艺术家里他欣赏奥拉斯·韦尔内［Horace Vernet］，对德拉克洛瓦则不予置评。

施纳泽［Karl Jujius Ferdinand Schnaase］在黑格尔的影响下写作了一部艺术通史（1843—1864），将基本价值归于艺术总体面貌中的宗教和精神元素。他辩证地着手综合，且常常包括实证与思辨、艺术与文化、反思与叙述，甚至包括浪漫主义与启蒙主义。他认为自己的历史研究是普遍的历史研究，包括东方与西方，古代、中世纪和近代。他常常用一种哲学—历史学的方式来讨论艺术史。他断定艺术是各民族的主要行动，在这种行动中展示出情感、思想和习俗，因此他将艺术视为有关各民族生活的基本文献。他在每一件作品中寻求作品的精神原则，并称这种方法为观相术-诗学［physiognomico-poetical］方式，与视觉-图像［optical-pictorial］方式相对照。其最伟大的成就是研究中世纪艺术，他心中最珍视的艺术就是中世纪的艺术，而他在其中看到，最深沉的情感得到最直接的表达。他试图找出艺术与中世纪人们生活之间的历史联系。他关注于不同艺术时期的精神倾向而不是单个的艺术个性，这是他的特点，也是他作为艺术史家的局限。 210

德国理想主义的美学体系在法兰西得以传播，但传播方式失去或几乎失去了任何批判性的活力。哲学上的传播者是库赞［Victor Cousin］（1818年）；拉梅内［Lamennais］使理想主义与宗教紧密地结合起来。茹弗鲁瓦［Théodore Simon Jouffroy］始于库赞的理论，他将理想主义的形而上学与敏锐的心理学观察相联系；对他而言，艺术的任务就是通过有形［the physical］发现无形［the invisible］。在批评方面，茹弗鲁瓦在19世纪初参与了埃默里克·达维德［Emeric David］与卡特勒梅尔·德坎西［Quatremère de Quincy］之间的争论：达维德常常将古代艺术的原则简化为纯粹的模仿自然；而德坎西则坚称艺术的理想价值就是古典艺术，并将温克尔曼的学说与刚出现的浪漫主义对立起来。基佐［François Guizot］在一篇论文中讨论雕塑与绘画的界

限（1816年）；他从莱辛的理论出发，却极端地表达出与黑格尔十分相似的观点。但他对卢浮宫［the Louvre］中许多历史画想象的内容感兴趣，这表明他并未理解黑格尔学说中更有生命力的部分。古典主义倾向和含糊的神秘主义在法国官方的艺术文献中盛行了很长的时间，甚至在新古典主义艺术明显地沉寂之后；这就是法国的官方学说与真实的艺术生活相分离的主要原因，这种分离更为根深蒂固。落伍的古典主义者之典型实例，也许以夏尔·勃朗［Charles Blanc］为代表。

211

与官方批评充分妥协的是具有宗教倾向的法国批评，其中两部主要的著作是帕约·德蒙塔贝尔［Paillot de Montabert］的《论绘画》［*Treatise on Painting*］（1828年）和里奥的《基督教艺术》（1836年）。里奥的写作具有普遍的宗教意味并受到谢林思想的影响，且明确地认识到法国的美学传统与德国相比所有的弱点。他的气质与其说是批评家的，不如说是修辞学家的，所以与其同代人相比，他极少从最好的审美材料中得出结论：不过，他对有福的安杰利科和锡耶纳画派的艺术分析，仍然是新颖的且富有许多公正的评价。

自然，更为接近艺术的是艺术家们自己写的艺评，即使他们是新古典主义的奴隶。达维德的学生德莱克吕泽［Delécluze］写过一部论老师的书，他在其中极为敏锐地解释了新古典主义艺术与趣味、达维德画派产生的艺术运动，及早期画家或宗教画家及其实际的价值。德莱克吕泽在该书中，根据其他人阐述的一些理论，对古典主义与宗教艺术的情感和直觉需求做出了明确的区分。

但是，19世纪法国批评活动中在批评史里值得考虑的思想来源非常地多种多样，既有来自理想主义的美学，也有来自宗教的复兴或对新古典主义的体验。

此外在意大利，理想主义美学是谢林的变体，它具有不同的反响，并且影响到焦贝蒂［Gioberti］将有关艺术的观念与有关宗教的观念结合起来。还在19世纪初时，奇科尼亚拉在其《雕塑史》［*History of Sculpture*］（1813—

212

1818）里便了解到某些基督教雕塑家的造诣，并强调宗教的驱动力在艺术中的意义。早在1806年，彼得罗·焦尔达尼［Pietro Giordani］便声称画家必须擅长哲学，以将个人的爱慕之情转换成公共的福祉并展现出人类的希望。彼得罗·塞尔瓦蒂科［Pietro Selvatico］读过黑格尔和里奥的著作，并游览过慕尼黑，且将他赞许的意大利纯正派的“哲学化艺术”原则传播到国外。他出版了一部《设计艺术的美学-批评史》［*Aesthetico-critical History of the Art of Design*］（1852—1856）。在这部著作里，他要将指导艺术家理解早期艺术家的道德与宗教意义，理解巴洛克绘画和新古典主义艺术的道德恶化，以及指出新哥特式荒谬之举这一任务，从哲学那里夺回来，而指派给历史学。他尤其关注那些“赋予观念与事实的既定秩序以冲动和生命”的大师，并且强调绘画、雕塑和建筑的统一，以及所有艺术固有的理想需求的统一。但是他的著作缺乏某种条理，因为一些有关艺术家传记的传统题材悄然插入到理想主义的问题中间。

所以我们可以得出的结论是，人们迄今都会认为黑格尔的艺术史研究，是理想主义类型中最有条理、叙述全面且明白晓畅的艺术史研究。

# 第九章



## 19和20世纪的文献学家、考古学家和鉴赏家

理想主义哲学以发展［development］这一概念极大地推动了历史研究，而在发展的概念里又融合着观念与事实、神性与人性。观念不再被视为超然于事实，而被视为内在于事实、融合于事实之中，例如黑格尔之所为。但是，正如我们在他的艺术史研究中所见，这种融合并非总是发生，反而更像是观念与事实之间的对比，而这种对比又只能以事实的强势而终结。所以自然是，现实主义的［realistic］智者为了自身的利益而关注事实，初时仍想着寻找事实与观念之间的联系，之后则要使自己摆脱观念的束缚。于是出现了历史研究的文献学方法［philological method］，它从19世纪初开始尤其盛行于德国。这种方法就是要核实事实根据的来源并分解它；也就是说，在接受事实根据之前，人们试图确定其根据是什么，然后将这一来源分解为起初互不连接的不同源头。一旦完成了考证源头这一外部程序，人们便进入内部程序，亦即人们试图确定证据的作者是否以及在多大程度上有理由讲实话，或是修饰或伪造证据。

艺术史研究自然应当用文献学的方法去核实文字资料。普林尼有关古代画家和雕塑家的记录又被人复述，偶尔有些评注，但还未有人试图查明普林尼的资料来源是直接还是间接的。这项工作由雅恩［Otto Jahn］于1850年开始，之后有布鲁恩［Heinrich von Brunn］、富特文勒［Adlf Furtwaengler］、两

位叫乌尔里希的人［the two Ulrichs］、欧根·泽勒斯［Eugene Sellers］继续，1898年则由卡尔克曼［Kalkmann］将这一问题基本解决；如果说不是完全解决的话，那他们所用的方式就是对文本与合适的直觉作比较。于是就有可能确定色诺克拉底的批评及公元前3世纪总的希腊批评，并能将它们与共和国末期与帝国初期的罗马批评区别开来。对瓦萨里也可以这么说，他的《名人传》是有关意大利文艺复兴知识的主要资料来源。米拉内西［Milanesi］、K. 弗赖［K. Frey］、斯科蒂-贝蒂内利［Scoti-Bertinelli］、卡拉布［Kallab］和施洛塞尔便证实了瓦萨里的资料来源，所以我们今天具有近乎明确的尺度，用于接受或拒绝瓦萨里的资料条目。这是两个典型的事例，且还可以举出许多其他的事例。

于传统的文献资料受到这种甄别并常常得以勘定之时，学者们又进一步研究和出版了原始的书面资料：档案室里的碑铭文和文献。首要的一点，这些研究和出版最近导致有关文艺复兴时期和近代的资料惊人增长，这让我们能确定地解释艺术家的生平和文化，断定艺术作品的作者、制作的年代、制作的原因、艺术作品之间的外部联系，以及与生活、宗教、社会和文学的联系。文学传统在有些事例，例如瓦萨里的情形里完全变成了点缀，有关艺术家生平和作品的资料全部依赖档案室里的文献。在19世纪，艺术史家的大部分工作就是出版和注解这些文献。

考证文字文献和出版档案室的文献，艺术史家实际上完成了政治史家向他们示意的文献学批评［philological criticism］工作。但这种工作对艺术史家而言只能是侧面的和次要的，主要的原始资料或文献学批评就是艺术作品本身。由此，政治史学家的帮助便是有限的或并不存在。有必要发明一种阐释艺术遗迹［monuments of art］的方法。为了欣赏原始资料，文献史学家已将其分解成不同的元素。同样，具有文献学倾向的艺术史家也要依据某些方案去分解艺术遗迹，其中主要的方案是：1）艺术作品的内容，它不是艺术家表达出的情感，而是表现的题材，由此出现了一门特殊的学科——图像学［iconography］；2）技术，一个极为含糊的概念，其中包括建筑中的结构科

215

学，雕塑中制作大理石、木头和青铜的各种方式，以及绘画中调和各种色彩（蛋彩、油彩、水彩）的不同方法，还有透视学、解剖学和其他创造写实错觉的方式；3）风格，从经验的角度将其理解为整体的造型惯例，它吸收了艺术家的个性或是为艺术家与其师傅和徒弟所共享。

温克尔曼研究过希腊艺术作品的形式与内容以确定什么是完美的艺术；黑格尔曾构想精神的普遍发展并从中捕捉艺术完美的时刻；拉斯金使自己的道德感受力顺应于识别真正的和虚假的艺术：三位都竭尽全力地去理解和判断艺术。文献学批评家的关注点是不同的：它不再是艺术，而是文献本身。艺术遗迹只被视为文献以便了解宗教、习俗、民族性格、他们智性的和实际的生活，但就是将他们的艺术想象力排除在外。文献学家时而毫无所知、时而全然有意地抛弃了18世纪的伟大战果：艺术自主性［autonomy］的观念。 216

文献学家对艺术常常有着真挚的热情，间或甚至具有艺术能力，这种能力展现在素描、绘画或抒情的叙述中；他们所缺乏的几乎总是对艺术的思考。这种态度中有着一种时髦的动机，就是厌恶哲学。这种态度在19世纪下半叶实证主义时期尤为突出，以弃绝所有真正的思想而告终，无论是哲学类还是历史学类的思想。但同时又存在着一种十分恰当的要求：要求不要忽略事实，要求在判断事实之前先核实它们的实际环境和局限性。一件艺术作品意欲表现什么，其中运用的技术是什么，其风格元素与其他艺术作品的风格元素之间是什么关系，是否为同一位艺术家所作或有其他艺术家适时地合作，所有这些都得由文献学家用从前不可比拟的好方法来确定。也没有什么会反对他们的确定，他们就是不该想依据有关事实的阐述而对艺术做出历史的重构或批判性的判断。真正的史学家是批评家，真正的批评家又是史学家，他们理所当然地被激怒了，因为图像学不是艺术史研究，技术史研究或抽象造型元素的历史研究也不是艺术史研究。艺术多少有别于上述所有的方面，它无疑多少更接近于黑格尔的所见而不是文献学家的所见。所以，回头浏览近一个半世纪巨大的艺术文献学成就，它在我们看来更像是一堆壮观的石头而不是石头建筑。 217

不过，艺术文献学的成就除了相关事实简明严谨之外，甚至还对批判性判断产生了两种重要的影响。一种影响是负面的。谢林式的理想主义者将艺术吹捧成知识的一种方式，而认为智性的知识就是艺术；通过理性地解释天才，最终又将天才理性化了。文献学的艺术史家反而是解释艺术作品的元素，而无视天才。说得更确切些，他们对天才置之不顾，有时又同意天才是某种客套话，但更想避开这个话题。这也是避免将天才理性化的一种方式——也是唯一的方式，因为任何人都不能确信思想能够理解未简化为理性的问题。由于受制于事实，文献学的批评注意到了自身的局限，至少其中更明智的代表人物是如此。文献学批评的作用此时便是**怀疑论**［*scepticism*］的作用，涉及对艺术做出如黑格尔那样的界定；这种界定没有足够地考虑到艺术的非逻辑特征，它导致不可知论［agnosticism］的出现，而这种不可知论给后来更全面地理解艺术制造了不利的条件。

另一种影响是正面的。温克尔曼曾认为自己能够理解希腊和埃及的艺术，虽然他实际上知道几乎只有一些罗马的复制品。发现真正的希腊艺术正好始于1800年，彼时埃尔金勋爵［Lord Elgin］洗劫了雅典卫城的一些神庙并将雕塑运往伦敦。如果今天有人将对希腊艺术史的新近研究与温克尔曼的研究相比较，那他会发现观念几乎未有变化，但所讨论的作品差不多全是新近出现的。各个不同的时期，如迈锡尼［Mycenean］或米诺斯［Minoian］艺术的各个时期，在幸运的发掘过程中为人所知。而更激动人心的便是积累了有关埃及艺术的全新知识。浪漫主义运动偏爱中世纪艺术，这使文献学家们以新的眼光去发现拜占庭、罗马式和哥特式艺术的遗迹，去考察基督教的地下墓地［catacombs］。有关亚洲艺术的知识增长了百倍，尤其是在20世纪：今天我们能非常清楚地分辨出美索不达米亚、波斯、中亚、印度、印度支那、中国、日本的作品，还有许多所谓野蛮民族如西徐亚人［Scythians］、非洲人［Africans］、玛雅人［Mayas］、阿兹特克人［Aztecs］和印加人［Incas］的作品。最后，即使对于传统上更熟悉的艺术时期，像文艺复兴时期和近代，无数佚失的作品也得以重新发现和重新分类，被遗忘的艺术人物又在历史中具

218

有了地位，如格吕内瓦尔德、埃尔·格列柯以及代尔夫特［Delft］的维米尔［Vermeer］便是其中的典型例子。令文献学家焦虑的那些脱漏和空白仍然并且也许会一直是无尽的。但是知识的丰富达到了如此程度，即无论对艺术有多少感受力，文献学之前的某些错误已不再可能发生。温克尔曼和黑格尔曾认为艺术的绝对完美只能在特定时期的希腊雕塑中寻找，今天看来这种错误便是荒谬可笑了。拉斯金曾相信真正的艺术只能或几乎只能与基督教的虔诚相联系，甚至这种说法在我们看来也有些古怪。像温克尔曼、黑格尔和拉斯金一样，尽管出于不同的理由，文献学批评家们也是只关注往日的艺术而不关心同时代的艺术。的确，文献学批评对于同时代的艺术无话可说：既不用分解原始资料，又不用精于辨别作品归属，也没有图像学研究的必要。因为不能运用其仅有的可支配的方法，文献学批评便有意回避介入同时代的艺术问题，以此而给温克尔曼和拉斯金上了一堂道德课，所以温氏倡导新古典主义的学说［Academy］，而拉斯金则捍卫拉斐尔前派的学说。另一方面，通过极为完善的机械复制使所有时代和地区不同形式的艺术为人所知，艺术文献学批评以此给艺术家提供了无数经验，这无疑使他们摆脱了古典神话，如同他们不再依赖基督教神话一样。 219

文献学中盛行的分析精神使得有关艺术史的书籍被认作是在书里面的博物馆，其中的艺术作品分门别类、有条有理。自然，完整的资料应被视为具有本质的意义。所以，对艺术的历史研究变成了对整体艺术［universal art］的历史研究，有关艺术家的专论包括对其全部作品的考察。古典考古学寻求变得比艺术史研究更为广泛。由F. A. 沃尔夫［F. A. Wolff］始于1807年，古典考古学从造型遗迹开始，寻找其与文献学和语言学之间的联系，与美学和艺术理论的联系，与文化史、宗教史、法律史的联系，与古代人们实际生活的联系。考古学家于是发明了所谓有关古代的科学，以证明他们关注所有并非真正艺术的东西是值得的。

第一部《艺术考古学手册》［*Manual of the Archaeology of Art*］的作者是

爱德华·米勒（1830年）。他是一位文献学家而不是考古学家；他提出整体的［totalitarian］历史研究并打算全面收集古代艺术的遗迹。这种文化要旨很容易采用百科全书的形式。还有保利-维索瓦和克劳斯，都以百科全书的形式

220 分别为对古希腊罗马和基督教古代的研究提供了基本手段。1842年，库格勒［Franz Theodor Kugler］的《艺术史手册》［*Manual of Art History*］面世，产生了极大的影响，而且不仅是在德国。库格勒完全了解自己的写作所具有的经验性特征，并用其对付黑格尔的理想主义；他反对浪漫主义，也不关心艺术的目的。但他并未放弃研究艺术遗迹所固有的艺术本质，而是将遗迹依据它们的形式特征重新编排；更多是依据不同的外部格局，例如不同民族以及诸如此类。他常常具有合适的直觉，例如他将佛罗伦萨绘画与14世纪锡耶纳绘画中更感伤和抒情的倾向相比较，发现佛罗伦萨绘画具有客观理智的倾向。同样，他能分清建筑中艺术方式与结构方式的不同。他的普遍性倾向很清楚，因此要包括史前艺术，用事实说明避免错误的趣味法则之好处所在。是他将艺术划分为四个时期：早期民族的艺术、古典主义的艺术、浪漫主义或中世纪艺术，以及近代艺术。最流行的艺术史手册，甚至在20世纪还被翻译和再版的，是施普林格［Anton Springer］的那部[1]，初版于1855年。此书更与实证论［positivism］相似：艺术是模仿自然，所以不能被理解为原创行动，而是依据各民族习俗变化着的一种制度［institution］；艺术史的研究方法应当是总体历史的研究方法，不须用其内容是艺术这一事实来改变它。施普林格懂得艺术家个性的发展是艺术史的主要任务，但他将个性理解为实践性的行动。因此要赋予他自己概括性的学说以生命，便取决于他特别有限的艺术感受力，事实上他的艺术感受力是不足的。

221 在法国，一部具有巨大影响的理论-实践［theoretico-practical］专著，是勃朗［Charles Blanc］（1880年）写的《设计艺术的基本原理》［*Grammar of the Arts of Design*］[2]。在该著中作者系统地分别叙述对艺术的历史体验，但书中没

---

1 ［指*Handbuch der Kunstgeschichte*。］

2 ［原书名为*Grammaire des arts du dessin*。］

有任何主导思想则令人惊诧。该书讨论风格分类，既没有巨大的说服力，也没有艺术感受力。

在更近些的全面或几乎全面的艺术史研究中，值得提及的是安德烈·米歇尔［André Michel］编辑的那一部[1]。自然，由于所研究的遗迹增加至无限，不用关心观念或判断的规则，故而大量的作品往往会倾向于专门化，因此完成一部有关所有基督教国家从公元4世纪到我们这个时代的艺术史研究，对独立的个人来说不再可能了。由于这么一个原因，安德烈·米歇尔将各章分配给不同的撰稿人，而试图通过自己给每一时期末尾撰写结论来达到统一。于是他将自己的工作确定为（1906年）："我们的职责限于对事实做出评述和分类，也就是说，遗迹才是艺术史研究的内容和对象；我们还试图指出它们与整体的历史存在何种关系。"因而他的那些"结论"并不考虑艺术，而是考虑不同时期的思想和宗教，以及数个国家在艺术生产中各自的作用。在由弗里茨·比格尔［Fritz Bürger］所编的德文《艺术科学手册》［*Manual of the Science of Art*］中，尽管没有完成，但分类的方式达到了极限。它是一系列的专题文章，常常不错也有时不太好，这要看每篇文章作者的价值；该著中没有任何指导性的人物，也没有任何总体的概念。

222

但是，文献学批评中的百科全书式倾向极少能产生具体的结果；而对艺术作品的每一方面作研究，即使是武断地概括，其结果也会具体一些。技术是艺术家的实际行动，且与物质世界有关联，所以必定特别吸引文献学家的注意，因为后者总是急于获得物质上的确定。的确，对所有艺术的技术研究在19世纪得到特别的发展，物理学和化学对这类研究有所贡献。聊举几例：谢弗勒尔［Chevreul］的《色彩同时对比法则》［*Law of the Simultaneous Contrasts of Colours*］[2]（1838年），对后来的绘画产生了巨大影响，还有黑尔姆霍尔茨［Helmholtz］和布吕克［Brücke］发表于1855至1877年间的有关视觉的生理学［physiology］和心理学研究。技术方面的论述特别受欢迎，更确

---

1 ［指*Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours*。］

2 ［原书名为*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*。］

切地说，技术在论建筑的著作中主导了其他所有方面，例如维奥莱-勒迪克[ Viollet-le-Duc ]、舒尔西[ Choisy ]、德约[ Dehio ]和贝措尔德[ Bezold ]等人的著作；而这在所有关于所谓小艺术[ minor arts ]的手册或专论，例如拉巴尔特[ Jules Labarte ]的《工业艺术史》[ *History of Industrial Arts* ]中，还有较低程度上的库拉若[ Courajod ]的中世纪艺术研究或是勒维[ Loewy ]有关希腊艺术的研究中，都是如此。勒维的研究主要考虑的是理想的价值，但其指导性的思路一直是有关复现外部自然的能力。

是桑佩尔[ Gottfried Semper ]赋予了技术的动机以普遍价值与审美意图。他是所有理想主义的对手并主张达尔文[ Darwinian ]类型的自然科学。他不关注艺术的内在生命，而是关注被认作基本形式的进化[ evolution ]。他相信自己能够在技术中找出艺术中的基本形式、类型和符号的来源。他既不研究绘画也不研究雕塑，而是研究建筑和装饰艺术、织品、陶器、金属制品，等等。除了关注艺术的材料之外，他还认为实用的特征才是艺术的唯一目的。223 虽然对艺术的这种材料主义[ materialistic ]理解令人反感，但不管如何有时还派得上用场：提醒历史学家注意精神在物质中的实现，注意物质被艺术所感知的方式。不过，桑佩尔的学养太有限，使他无法从自己的原则中得出具有历史意义的风格学结论，就像之后由罗伯特·菲舍尔[ Robert Vischer ]和阿洛伊斯·李格尔[ Alois Riegl ]所得出的那些结论。

在观察艺术作品时，哪怕学养最少的人也会立刻问自己这作品表现什么，表现的"题材"[ subject ]是什么；而连学者中最博学的人，为了回避桑佩尔的错误而不关注艺术的特质时，也会退而开始讨论"题材"。这种人认为艺术作品只有通过"题材"才能重新回到产生它的那个精神世界。最早开始研究题材的是考古学家，始于温克尔曼，因为他相信自己能在诸神的类型完美中感受艺术的完美，他随意地将艺术批评与图像学混为一谈。19世纪的文献学家们便没有陷入同样的错误，并从兴趣出发去关注有关诸神的图像学，关注一般的艺术神话学，并将艺术作品视为理解神话历史，亦即宗教信仰史

的一种简单的工具。康策［Conze］和奥弗贝克在这一领域尤为引人注目。

基督教的考古学家对图像学尤为感兴趣；的确，他们的研究理由主要是阐述早期基督教教义而不是艺术的历史。卡耶［Cahier］和马丁［Martin］及迪德龙［Didron］、德罗西［de Rossi］、加鲁奇［Garrucci］、维尔佩特［Wilpert］，他们的著作都是有关图像学的。研究拜占庭艺术的学者们也是如此，例如康达科夫［Kondakoff］、斯特齐格夫斯基［Strzygowski］、迪尔［Diehl］、米利特［Millet］。 224

与对技术的研究相比较，图像学的方法更是理解艺术的障碍，因为有关神话和宗教场面的各种类型和作品在不同的艺术文明和个体想象中贯穿始终的那些最深刻的差异，会依旧几乎毫无变化。由于艺术创作并不意味着发明，重复普遍接受的母题显然不同于艺术家的个人贡献和时代或流派的趣味。艺术史中最糟糕的偏见之一特别要归咎于图像学认定某些艺术时期是静止不变的。将希腊艺术视为永恒的美感和高贵的单纯，这从审美的角度来看是荒谬的，从历史的角度来看是虚假的。这种偏见在今天已得到了纠正。但有关拜占庭艺术一百年静止不变的偏见仍未得以消除。

图像学方法最明显地暴露出其弱点之处，就是当它被用来研究罗马式、哥特式或文艺复兴艺术之时，因为大量的遗迹可以让我们从它们各自的角度来更好地理解它们。马勒［Mâle］有关法国宗教艺术的那些著作便是这种弱点的典型例子。

另一方面，当艺术作品的所有元素——不仅是那些与所表现的题材相关的元素，还包括那些技术和形式的元素——与文明史发生联系时，结果就要好得多。在这一方面，考古学也提供了一些典型的例子：佩洛特［Perrot］和奇皮耶兹［Chipiez］对古代东方艺术和早期希腊艺术的研究；加德纳［Gardner］和科利尼翁［Collignon］对希腊雕塑的研究；克莱因［Klein］对希腊艺术的研究。托德［Henry Thode］阐述了两个方面：感受自然的新方式，这应归功于圣方济各［St. Francis］的神秘主义，那是意大利文艺复兴时期艺 225

术的源头；以及米开朗琪罗作品中基督教的虔诚与异教形式之间的对比，那是文艺复兴时期的结束。

考察文明与艺术之间相互关联的一种特殊方式在法国得到了发展，首先是关于意大利的文艺复兴。首倡者是司汤达，他将意大利文艺复兴时期公共与私人生活中的混乱、任意和不讲道德，描写成绘画繁荣的一个前提。他确立了如画式在生活与艺术中的关系。

丹纳从孔德[Comte]的实证主义哲学中汲取了环境[the ambient](milieu)这一概念作为艺术的决定因素，继而将司汤达的直觉系统化，不仅讨论意大利的文艺复兴，而且还讨论荷兰和希腊艺术。丹纳正确地将艺术作品视为绝非孤立的；反而是，要理解它就必须将其与同一艺术家的其他作品相联系，与他所属的流派或群体相联系，与他周围的世界和适应于他自己的趣味相联系。“要理解一件艺术作品、一位艺术家、一群艺术家，人们就必须准确地向自己呈现出艺术家所属时代的总体精神状态和生活方式。”

错误开始出现在丹纳认为**环境**是绘画的**起因**之时。这是一个双重错误：首先，它没有考虑个体创造的自由；再者，它将环境物质化为物理事实。另一方面，他并未如他所以为的那样摆脱了理想主义的偏见。他说自己接受所有的画派和趣味，即使是最为对立的。但是，按照他的看法，意大利绘画在

226

1475至1530年间达到了完美：之前它是不完美的，而之后它便衰退了。他使人想起温克尔曼对文艺复兴时期意大利绘画所犯的相同错误以及黑格尔的部分错误。事实上，不是要接受所有的趣味，而是要在所有的创造个性中发现所有的趣味。

于是他将意大利绘画限定在所谓文艺复兴的黄金时代，丹纳反问自己其起因是什么，或换言之**环境**是什么。他认为是与希腊人和罗马人相像的种族[race]，由此意大利人抵制哥特式、喜爱悦耳的音乐、爱好“秩序”[ordering]，以及更理解人而不是自然。这一固定的起因(种族)又被加进了其他一些临时的起因：文艺复兴时期的意大利有深厚的文化，但这种文化更多地是基于形象而不是观念(此处又提到了黑格尔)；意大利人穿着如画的

服装，对待宗教不太严肃；对人体和人们情感的兴趣来自缺乏稳定的政府、有频繁的骚乱和许多像本韦奴托·切利尼［Benvenuto Cellini］类型的人；简言之，如画的心态居于形象与观念之间，大批充满活力的人物以及热衷暴力的习俗适合于理解和欣赏美丽的人体形式。

今天这在我们看来有些荒诞不经：像丹纳这样的天才会真的以为这些动机、这各种各样且首先对艺术而言乱七八糟的动机，是艺术的起因。无疑，他这些极为芜蔓的观念在之后的文化中遇到了一些麻烦。不过，这些观念也促进了对艺术参与社会生活的理解，让人通过社会生活而理解到一些审美准则，而这些准则在从前都受到回避和得不到充分的重视，例如荷兰绘画中的这些准则。

受丹纳的激发，欧仁·芒茨［Eugene Müntz］出版了《文艺复兴时期的艺术史研究》［*History of Art during the Renaissance*］（1888—1895）。该书是这样编排的：首先讨论赞助人［patrons］（也就是各个宫廷的君主们）；然后讨论传统（对古代的崇拜），叙述宗教生活，研究现实、透视法、解剖学、漫画艺术、服饰、教学法、劳动组织以及表现的题材，讲述风格或是传统技法，最后讲述建筑、雕塑和绘画的作者。该著规整又丰富地描述了外在于艺术活动的全部元素，却绝不关心个体的想象力，甚至不关心所有外部元素对趣味造成的影响。 227

比丹纳与芒茨高明得多的是雅各布·布克哈特［Jacob Burckhardt］，这不是因为他有着更具批判性和历史感的方法，而是因为他是具有审美能力的艺术爱好者［dilettante］，其艺术感受力十分活跃。他把文艺复兴当作完全与中世纪分离的文化来崇拜。这带有任意和多变的习性，这种偶像化经不起批评。尤其是他那个著名的概念“作为艺术品的政体”［the state as a work of art］[1] 也是靠不住的，除非用作自相矛盾的建议。但布克哈特的功劳在于他将对文艺复兴文化的讨论与艺术史研究区别开来。他在《导览：意大利艺术宝库指南》

1 ［德文原文为Der staat als kunstwerk。］

[ *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* ]（1855年）一书中把自己限定在指出什么是意大利最伟大的艺术作品，并简略地表明自己的偏爱。但在《意大利文艺复兴史》[ *History of the Renaissance in Italy* ] 一书中，他写出了一部关于建筑和装饰的真实历史。他此时超越了文化的见闻和高雅旅行者的趣味，去寻求阐释艺术表现形式的发展。理想主义发展出了造型-结构 [ plastico-constructive ] 或有机体 [ organic ] 概念，最适合用来理解希腊建筑的本质。之后人们认为同样的概念能有助于理解哥特式主教堂。但一系列遗迹无法用这一概念来理解，如罗马晚期、拜占庭、罗马式、意大利哥特式建筑物，以及最后尤其是意大利文艺复兴时期中心式 [ central type ] 的建筑物。为了辨别这一系列的遗迹与前述的建筑类型，布克哈特构想出“空间风格” [ the style of space ] 这一概念。这是一个持续有结果的方案，并让布克哈特能超越纯粹的文化分期而执着于抽象的可视性 [ visibility ]。

228

可以与这种文化史学家的倾向相联系的有两位艺术专论的德国作者，他们是格林 [ Herman Friedrich Grimm ] 和尤斯蒂。格林在他有关米开朗琪罗的传记（1860年）和有关拉斐尔的传记（1872年）里，无疑散发出其诗意的热情去创造有关这两位伟大人物的神话，而并未在他们的实际艺术中去认识他们。与格林的神话类型相反，尤斯蒂讨论委拉斯克斯的专论（1888年）完全坚持真实性。1867年尤斯蒂在罗马写作论温克尔曼的专论时，开始研究委拉斯克斯。尤斯蒂最好地阐述了温克尔曼的观点，但温氏的观点与委氏那些有助于我们认识他的观点之间的巨大差异令人难以想象。可是尤斯蒂似乎完全没有意识到这种差异。不过，他对自己主题的无比坚持，他始终如一的观察，他所收集的大量材料，他接受普遍的看法认为委拉斯克斯是画家中最纯粹的画家，最忠实于逼真和生活，尤其是尤斯蒂给自己所有的写作注入的道德力量，这些都让他能以生动的方式贴近所讨论的画家：明确的批判性判断需要更多的超然和公正，因此需要更开阔的眼界。还有，尤斯蒂的批判性不足也证明他对19世纪的艺术完全不理解。

艺术的文献学批评显示出其最佳品质之处，不在于系统地对艺术做出整体的历史研究，也不在于材料主义式地讨论技术和图像学，甚至也不在于转向文化史的研究，而在于对个体的研究。有关每位艺术家作品的分类图录［*catalogue raisonné*］才是文献学艺术史研究的典范。艺术史家中最优秀的人才都致力于这一目标。每位学者都依据自己的气质给这个中心目标重新赋予文化的知识、突现的情感和审美的经验原则：有些人从雄心勃勃的艺术史研究中获得经验，其他人从专论、从校订博物馆和画廊的图录中获得经验，最后还有人从简单的目录中获得经验；这都无关紧要，本质的目标就是编辑艺术家作品的分类目录。 229

由这一目标而成就了一种鉴赏家［connoisseur］，这种鉴赏家自19世纪末以来最终战胜了其他各种类型的艺术史家。的确，艺术史家在鉴赏家的本领里发现了自己不同于其他文献学家和历史学家的原因，那就是自己特有的方法。艺术史家在学养方面也许总体上远低于文学史家或文明史家，在思辨能力上也大不如美学家，但是学养和思辨都培养不出鉴赏家。艺术史家在公众的理解中是这么一种人：他面对雕塑或绘画时，通过单纯地察识作品中固有的造型元素，便能对之分门别类而不需求助于文字资料。那么显然，没人对所有时代和地区的艺术都能鉴会赏；甚至对真懂特定时代的艺术的鉴赏家来说，极少犯错的人也是绝无仅有。鉴赏家的经验源自对特定时期艺术作品反复察看的习惯。鉴赏家靠直觉将这些艺术作品分别归为各个具体的类别［groups］，又将各类别与其前身和后续联系起来，在各个类别中便可见到从一件作品到另一件作品的风格发展，并从类别的品质推断出需要分门别类的作品是否值得归类或者需要剔除：要推断出它是原作［original］、如何保存的［preserved］，还是摹本［copy］、什么时代的，甚或是否为赝品［forgery］。对文字资料的文献学批评必须先于鉴赏家的判断：如果相关画师没有留下哪怕一件毋庸置疑的作品，并已得到文字资料本身的证明，那么赖以了解这位画师的基础便自然消失了。但是一旦相关画师留有经证实的作品，且原作部分有别于修复的部分，那原作部分便揭示出了画师的风格：技术的、 230

造型的和图像学的元素使得艺术家个性化了。它就不再是一个将经验式个性对应这个或那个人名的问题，而是一个要在艺术家的艺术中了解艺术家个性的问题；因此鉴赏家的理解力才真正是艺术批评的基础。事实上，要使鉴赏家的判断成为艺术批评家的典型判断，只需将其建立在对整体艺术的了解和历史的学养上便足矣。这样做应该足够了；但自然是不容易做到。直到现在，如果我们甚少见到鉴赏家兼做艺术批评家的话，那原因就在于流行的思想倾向于文献学批评而不是真正的批评；原因还在于鉴赏家的工作本身便引人入胜，所以也就很少留下足够的精力用于思辨与学养的必要结合。

231 文献学家-鉴赏家中最早的一位无疑是鲁莫尔［Karl Friedrich Rumohr］。由于他还具有深厚的文献学知识，并受到谢林的影响，所以他常常超越了文献学而从事着纯粹的批评。他的《意大利研究》［*Italian Researches*］（1827—1831）讨论从查理曼［Charlemagne］时代到拉斐尔的意大利艺术，该著不是对事实的汇编，而是对具有批评意义的不同问题所做的研究。他对文字资料的考证准确而毫无偏见，对艺术作品的观察指向精神和技术两个方面。所以他认识到，例如乔托在人物的生动和真实方面无疑是位革新者，但恰恰是这个原因使他不再是基督教传统的典范。他在别处则谈到了吉伯尔蒂的空间构成［spatial composition］。最使鲁莫尔接近于现代鉴赏家直觉的，是鲁莫尔有关艺术作品**原创性**［*originality*］的理解：原创性不同于摹本，它是个性的艺术表征。

在鲁莫尔的影响下，帕萨万特［Johann David Passavant］写作出讨论拉斐尔的专论（1839年）。经过对所有关于拉斐尔的文字材料作详细的审查，他如此说明自己的研究："为了尽可能多地亲眼见到拉斐尔的作品，我回到曾经度过七年时光的意大利又待了一年。我去了一趟英格兰，还去了一趟巴黎。年轻时我欣赏巴黎拿破仑博物馆［the Napoleon Museum］的藏品，还有在1816年当时属博纳迈松先生［Mr. Bonnemaison］、现藏于马德里普拉多博物馆［the Prado Museum］的一批拉斐尔风格的油画。我已经非常地熟悉德国的各个美术馆；维也纳的美术馆除外，所以我想去参观一下。于是我可以有充分的理

由说，我已见过和研究过［拉斐尔］圣齐奥［Sanzio］的几乎所有作品。我待在乌尔比诺［Urbino］，那是他的家乡，我在他生活和工作的地方待过；为收集文献我搜遍了意大利、德国、英国和法国的图书馆。我的工作中最难的部分是作品图录，为此我的麻烦是要审查所有曾归属于他的东西，并为了这类核实查对而奔波了六年的时间。更麻烦的是那些素描。不过，画家的经验、从批判性和理论性两方面长期观察艺术作品的习惯，使我确信自己没有犯下严重的错误。”这种计划方案不仅适用于帕萨万特的专论，而且适用于鉴赏家的每一项工作：鉴赏家不仅必须游历广泛、反复观看，还要将自己限定于编辑分类图录。帕萨万特懂得这一点，所以尽管他对拉斐尔的批判性看法已被取代，但他的工作由于其分类图录而在近百年后仍是学者们不可或缺的。 232

德国培养出的另一种鉴赏家就是瓦根［Gustav Friedrich Waagen］，他的研究不是体现在专论中，而是体现在对英国、法国和俄国的公共和私人藏品的一些评论文章中。他分别在1835和1850年两次造访英格兰，并于1854年出版了他的名著《大不列颠艺术珍藏》［*Treasures of Art in Great Britain*］。该著是资料、校勘和建议的宝库，甚至到今天对学者们来说也用之不竭。他觉得自己判断艺术的概括方式，即纯粹鉴赏家的方式不够充分，所以有必要对艺术作品作深入的阐释；但他不具有详尽论述其特殊要求的方式。

鉴赏家的方法在古典考古学中的发展一直是缓慢的。重要的一步是由布鲁恩［Heinrich von Brunn］迈出的，他首先收集有关古代个别艺术家的文字资料，然后利用这些文字资料与图像作比较研究。他以这种方式注意到了各种不同的个性，虽然个性是在经验的意义上为人所理解的。 233

不过，鉴赏家的主要领域自然会是文艺复兴时期和近代的艺术，因为有着无数的艺术作品需要分类。更极端的鉴赏态度见于克罗［J. A. Crowe］和卡瓦尔卡塞莱［G. B. Cavalcaselle］合作的几部著作：《佛兰德斯绘画史》［*The History of Flemish Painting*］（1857年）、《从起源到16世纪的意大利绘画史》［*History of Italian Painting from its Origins to the XVIth Century*］，以及两部论提香（1877年）和拉斐尔（1882年）的专论。克罗是一位英国文人，他给这些

合作的著述提供文化背景。卡瓦尔卡塞莱是位意大利画家兼政治革命者，他一生中的大部分时间都是在旅行和描画出所见绘画的草图：他围绕着这些草图记录下各自的风格特征。他用这种方式来分辨画家们的风格就比之前的任何人都要深入。他天生有着极强的视觉记忆和引人注目的品质感，加之他那些草图的帮助，便成功地以精确的手法将所见的在时间和地点上跨度很大的不同作品作风格比较。因此他驳倒了大量有关确定为摹本或仿作价值的种种传说，区别开了师傅与徒弟，并能指出同一位画师在制作过程中的先后顺序。其著述卷帙浩繁，且成为整个艺术史研究的转折点；被多次重印，对学者仍是不可或缺的。

卡瓦尔卡塞莱通过其记忆力和描画的绘画草图完成的工作，在他之后便通过拍摄绘画和雕塑的照片来完成了。照片显然复现的只是艺术作品的一个面；但任何见过原作的人，都能通过观看照片而轻易地在记忆中重构原作。所以由熟悉原作的人比较不同的照片，便能确定风格的相似或不同；除此以外绝无可能。第一位通过比较照片而有机会去纠正许多归属错误——其中有些逃过了卡瓦尔卡塞莱的眼睛——的人物，是另一个意大利人乔瓦尼·莫雷利［Giovanni Morelli］。他是位医生，是［德国］解剖学家德林格［Döllinger］的信徒，所以他爱好严谨的科学；他又是一位收藏家，而且具有出众的艺术感受力。但他不是个思想家，因此不明白自己的艺术感受力在判断中所起的重要作用。相反，他相信有责任抑制感受力和将艺术史研究约束在运用某些经验性的原则上；这些原则被称作实验性原则，借此赋予它们以科学的尊严。他自称注意到15世纪的画家们如此专注于范本的不同变体，习惯性地重复手和耳朵，并将这一观察概括成一种规律：用相同手法描画手和耳朵的不同作品的作者是一个人。必须记住1850至1880年间人们对实验科学的痴迷，才不仅能理解一个有天赋的人何以能够制造出这种理论，而且能理解这种理论何以能具有广泛的国际性影响；这种影响甚至有利于艺术史的学者。但必须及时地补充说明，莫雷利观看艺术作品时运用的是生动的直觉，而不是他的理论。他带给艺术鉴赏的是文献学的意识和对细节的缜密关注。

234

他的写作类型是有关一些德国和罗马画廊藏品现时归属的复查报告（始于1874年）；这项工作便需要详细讲解有关那些最伟大的意大利画家的艺术作品分类编目。在这种校订中他有机会做出了几项著名的发现，例如，发现德累斯顿画廊所藏乔尔乔内的《维纳斯》，应断为萨索费拉托［Saaoferrrato］的摹本。莫雷利另一恰当而闻名的成就是重新描述了科雷乔的早期作品。他如此说明自己的愿望："我想在我心中复活意大利绘画的所有伟大人物，我想用自己的心去理解他们的心。"这句话使人明白，作为其分类图录背景的是怎样一种本能的精神活动。 235

卡瓦尔卡塞莱和莫雷利的成就，让意大利亲历了艺术史的研究在19世纪末20世纪初的繁荣。请允许我回忆一下阿道夫·文杜里［Adolfo Venturi］[1]的《意大利艺术史》，该著初版于1901年，至今已出到第二十一卷。在该著中作者将鉴赏家、文献学家和艺术家的三重角色成功地结合在一起，使得从公元4到16世纪意大利艺术的所有问题都得到了全新的讨论。由于其轻松活泼的艺术感觉，作者能够欣赏7世纪拜占庭的镶嵌画，之前镶嵌画则被认为是艺术衰落的结果；他也能欣赏米开朗琪罗式的手法主义者，认为他们产生于当时错综复杂的流俗。

在德国，与莫雷利相反的是博德［Wilhelm Bode］，他希望宁可继续瓦根和卡瓦尔卡塞莱的鉴赏家传统；博德十分熟悉荷兰绘画，意大利雕塑和陶器，以及波斯地毯，其成就广为人知。维克霍夫［Wickhoff］和考古学家富特文勒［Furtwangler］则多少受到了莫雷利的启发。今天，马克斯·弗里德伦德尔［Max Friedländer］不仅是德国和佛兰德斯艺术最伟大的鉴赏家，而且是鉴赏家传统中最伟大的德国继承人。 236

在荷兰，奥夫斯塔德·德格鲁特［Hofstede de Groot］以鉴赏家的敏锐修订了荷兰艺术的分类图录。

莫雷利指导过贝伦森［Bernard Berenson］学习艺术史；贝伦森不仅极大

---

1 ［本书作者的父亲。］

地拓展和确定了意大利绘画的知识领域，而且能够就艺术家的固有个性提出许多精妙的心理学意见，最后还概括出纯粹可视性［pure visibility］的几个动机。中世纪建筑和雕塑方面的伟大鉴赏家是A. 金斯利·波特［A. Kingsley Porter］，他也能超越有关事实的知识而趋向一种基于道德感受力的审美欣赏。

# 第十章



## 19世纪对同时代艺术的批评

从色诺克拉底开始写作的公元前3世纪，直到温克尔曼时代但不包括他，艺术史与艺术批评发现自己存在的理由就是对同时代艺术做出评价。甚至在人们研究往日的艺术之时，对它的判断也总是与现时的艺术有关。瓦萨里按照米开朗琪罗的标准而赞赏乔托；贝洛里依据卡拉奇兄弟和普桑的标准而崇拜古人和拉斐尔；门斯根据自己的标准而推崇拉斐尔、科雷乔和提香；但是温克尔曼将立场颠倒了过来，他依据古希腊人的标准来判断近代的艺术。艺术的完美从现时转移到了往日。浪漫主义者在中世纪艺术而不是希腊艺术中寻求完美；也总还是在一种往日的艺术中寻求完美。理想主义者从这一前提得出了逻辑性的结论：艺术在现代已经死亡，因为它在自然科学中被分解了。文献学家、考古学家和鉴赏家来自于理想主义，他们继续专注于往日的艺术而忽视现代的艺术，既因为他们坚信后者毫无价值，也因为他们的文献学和分析能力只在往日的艺术中找到了需要解决的问题。极少例外的是，如果他们认识到了现代的艺术，那也只是在欣赏同代人中能更好模仿往日艺术的对象或原则的人——也就是说，那些作为艺术家不够原创性、作为当代艺术家不够代表性的人。

在法国，不同的环境反而有利于独特地发展出对同时代艺术的批评。在

238 19世纪，法兰西拥有一批伟大的画家，他们优于其他国家的画家，且具有充分的理论训练：想一想德拉克洛瓦、安格尔、库尔贝［Courbet］、马内、塞尚和高更［Gauguin］便足矣。他们不仅用言辞与文字，而且用画作参与批判性的讨论。浪漫主义更是在诗人、小说家和艺术家中间激起了一种兄弟情义，使得作家们提倡、解释和讨论画家们的艺术：司汤达、戈蒂埃［Gautier］、波德莱尔、龚古尔兄弟［The Goncourts］和左拉［Zola］便是如此。再则：绘画参与了19世纪法国极为热烈的道德和政治斗争，因此而吸引了政治家们，如基佐、梯也尔［Thiers］和克列孟梭［Clemenceau］的注意。艺术与社会生活密切联系的观念在法兰西得到了无与伦比的发展；这无疑是个危险的观念，而且有时会使人产生误解，但是它能维持艺术的活力。可以附带补充一句：在如巴黎这么一个中心的都市里经常举行展览会——双年展或年度展，而有关展览会的报道这种文体已在18世纪得到了发展，并由狄德罗抬高了地位。每两年或每一年，一些最好的作家对展出的作品做出评价，并试图就当代的艺术状况做出推断，或是对批评的方法做出概括，甚至试图从这种概括中去预测趣味的趋势。所有这种写作常常具有新闻记者即兴创作的缺点，它通常缺乏足够的历史和审美知识；但是它不可比拟的优点就是与现时出现的艺术联系在一起。19世纪法国的批评常常随着趣味的变化而变化，但它始终如一地有志于接近普遍的审美价值。它从未陷入同时代考古和文献科学的图像学和技术研究的种种荒谬之中，而且它还摆脱了理想主义美学的局限，其方式 239 非常简单，就是证明艺术存在于其亲见制成的作品中。为了使自己挣脱古典艺术和哥特式艺术的双重羁绊，历史学家们向远处探求，发现了来自远东和古代美洲的史前或民间作品。法国的批评则在自己的领地里探求，且找到了有关现时艺术的意识。如果真是所有的历史研究都是现时对往日的解释，那么有关现时艺术的意识就是关于往日艺术的所有历史研究的基础。

批评在法国的复兴被认为与其摆脱达维德的古典主义有关联，而要使时间具体一点，那就会是始于1831年的沙龙。

如通常一样，种种的趋势交织在一起，而新古典主义批评并没有在法国完全消停，即使在今天经过如此多的趣味革命之后也是如此。但自1831年以来，它已失去了全部的活力；虽然直到1863年，它还有一位见解独到且活跃敏锐的捍卫者德莱克吕泽。德氏是达维德的学生，于1819年写作了第一篇沙龙评论，之后从1822至1863年都持续无情而绝对令人信服地反对任何新的艺术主张。他以古典雕塑形式之名反对任何具有丝毫表现力的效果，坚信绘画一定曾是雕塑的产物，而雕塑则来自建筑。德莱克吕泽囿于自己的理论，对自己周围发生的事情一无所知。他不懂自己时代唯一充满生机的艺术就是绘画，也不懂雕塑属于单调乏味的艺术类型，就如之后波德莱尔所说的。德氏批评的作用因此是消极的，并以拒绝任何些微的妥协而具有了自己的重要地位。法国远胜于其他国家的是，在革新者与传统主义者之间有着一场毫不留情的斗争；革新者在创造了自己的传统之后，总是以胜利而告终：今天不仅是德拉克洛瓦，而且还有塞尚，都有作品藏于卢浮宫。但极少例外的是，只要革新者还活在世上，他们就绝不会为传统主义者所接受，而且也得不到法国政府给予传统主义者的那种荣耀和世俗利益。因而，法国的革新者们未有被吸引着走向妥协，不像其他国家的革新者那样；他们仍然严格地忠于自己独特的观看和感觉方式，从而创造出他们高贵的精神状态。对于出现的这种分离，德莱克吕泽有部分的责任和功劳。

240

另一方面，甚至在1831年之前，种种迹象显示出了艺术批评的一种新趋向。1824年的沙龙使得批评家们遭遇了德拉克洛瓦的问题。司汤达出于自己的古典主义而不喜欢德拉克洛瓦；他敬重达维德，而且不幸的是他欣赏奥拉斯·韦尔内。但他反对达维德的追随者们，虽然他不承认德拉克洛瓦有权用自己的“疯狂”[ unreason ] 对抗达维德派的“无能”[ incapacity ]；他也注意到英国的艺术批评支持德拉克洛瓦，他承认德拉克洛瓦对色彩和动态的感觉。此外，他认为康斯特布尔的风景画壮观动人。

1822年，德拉克洛瓦展出了他的第一幅画作（《但丁与维吉尔》[ *Dante and Vergil* ]），梯也尔立刻感觉到“一位伟大画家”的出现，认为德氏显示出

一种“天生的优势去重新唤起那些因所有平庸之辈而几近破灭的希望”。梯也尔是达维德的崇拜者，却坚定地反对模仿达维德。他为风格的巨变而辩护，为素描“高贵趣味”[ grand goût ] 的巨变而辩护，反对“上世纪的琐碎、虚假和洋洋得意”；但觉得现在“人们必须提出其他一些规则，而不要仅仅赞扬崇高的风格，即**高贵的趣味**”。他钦佩达维德能恢复与佛兰德斯人和荷兰人做法一致的敷色方式，但注意到这种敷色方式不符合达氏自己的风格；尽管如此，达维德却并没有阻拦一些人寻求让“画布更具活力、更真实、更自然”。

241

1827年，德拉克洛瓦的画作《处决马里诺·法列罗》[ *Marino Faliero* ] 被维泰 [ Ludovic Vitet ] 指出是对展览会的震撼；不过，维泰欣赏“具有绝妙活力和丰富多彩”的敷色法，但是“人们数得出所有的笔触，毫无调合，毫无渐变”。维泰懂得这种“缺乏润饰”是有意为之，以回避“做作的润饰惯常伴有的那种冷漠”。他说道，人们应该会欣赏德拉克洛瓦的敷色法，“但是它是如此刺目，如此不协调，有时使人感到厌倦而不是悦目”。就这幅作品的构图而言，维泰发现它缺乏整体性（他关心有形的整体性）。他欣赏“这历史的篇章”，在作品中他发现了伟大的精神力量、极为灵活的想象力及对我们称作历史艺术 [ historical art ] 的深刻理解；但总之它不是一件艺术作品。于是至迟在1827年，维泰提出了19世纪批评的两个根本问题：与抽象结构的润饰相对立的画面润饰问题和与新古典主义构图相对立的表现方式问题。

德拉克洛瓦在1829年以委婉的嘲讽回应了对他的批评，针对的是那些“喜欢为趣味高雅之人所宣称的原则而辩护”的批评家。“一方面是新潮大胆、但能摧毁整个得体说教体系的人，他们被粗暴地叱责和被要求遵守秩序；另一方面是一众蹩脚的诗人和拙劣的画家，他们人数有限且目光短浅，但过度地温顺且易于引导，他们借助那些合理的规则，而毫不费力地以一种舒适的固定动作前行。”所以德拉克洛瓦为之辩护的不仅是他自己，而且还有艺术和批评。

242

七月革命［the Revolution of July］发生后的一年，德拉克洛瓦在1831年的沙龙上展出了他的《自由引导人民》［*Liberty*］。反对理想丑［the ideal of ugliness］、反对写实至上［materialism］等喧嚷于是甚嚣尘上。但是年轻人古斯塔夫·普朗什［Gustave Planche］，却称赞德拉克洛瓦属于“新兴而严肃的人，昨天出生，今天便如此伟大与强健，负有独特而庄重的使命，被召唤着去重建社会，去更新制度与习俗”；属于那种不认为革命的胜利“始终不会对想象的艺术产生影响”的人。必须牢记1830和1848年法国革命的精神价值，才能理解普朗什确立这种比较的意义。

普朗什的沙龙评论写作始于1831年，他将这些评论编选至1852年。他的直觉是合适的，尽管他的判断标准并不出色。他在1833年的沙龙评论中便意识到，安格尔的错误是认为近代艺术的发展止于拉斐尔，而未顾及韦罗内塞或是鲁本斯，又或是伦勃朗；他在1831年的沙龙评论中便认识到，最伟大的人物是格罗［Gros］、热里科［Gericault］和德拉克洛瓦；他在1838年的沙龙评论中认为柯罗超越了真实，并在1847年的沙龙评论中高度赞扬柯罗，压服了对柯罗技法上的所有偏见。

在1831至1834年间，有两位批评家往往不为新古典主义与浪漫主义之争所动，他们是勒诺尔芒［Lenormant］和拉维龙［Laviron］。的确，勒诺尔芒分不清那种斗争和一种妥协亦即奥拉斯·韦尔内式的折中主义之间的差别；而拉维龙则抨击韦尔内及所有的折中主义，包括卡拉奇兄弟。这两位都指出风景画是取得进步的唯一类型，他们认为风景画是未来的艺术。新型风景画的提倡者是泰奥多尔·卢梭［Théodore Rousseau］。勒诺尔芒和拉维龙在1833年便评价过卢梭。勒氏就卢梭的画作写道：“地平线清晰可见，建筑物穿过树木协调而宁静，中景的地面无比鲜艳。卢梭先生离自己的目标仍然很远；但我认为他的未来不会止于二十位知名风景画家的全部成就。”1836年的沙龙拒绝了卢梭的作品，拉维龙和普朗什在沙龙上提出抗议，赞扬这位大师的纯真和高贵的构图。

243

抵制德拉克洛瓦的浪漫主义和卢梭式风景画家的写实主义［realism］是

安格尔的工作。安格尔及其画派的风格得到过勒诺尔芒的赞扬，也得到过其他人的批评，这种风格在1841年由路易·佩斯［Louis Peisse］给出了十分明确的解释："它是一种现代的古典主义。它比旧时的古典主义少些乏味，但是或许更学究些，甚至更能胡搅蛮缠，因为它不是那么庄重。人们通过以下迹象能轻易认出它的作品：构图拙劣；人物布满了光且是实际尺寸的一半；表情冷漠；素描准确而拘谨；技巧做作且几乎过分讲究立体感；缺乏轮廓对比；灰色调，敷色稀薄和单色，平光；笔触均匀。"假如佩斯懂得安格尔线条的诗意，那他的解释肯定会完美无缺。

在快进入19世纪50年代之时，德拉克洛瓦画派与安格尔画派两个画派之间的对抗已经尘埃落定，正如两种理论的对抗业已结束；年轻人开始寻找新的趋势。虽然是后来所记载的，但两种理论的基本观点彼时已广为人知，它们的确是之后所有批评的出发点。

244

德拉克洛瓦早在1824年便写道："我认为只有想象力，或者可以说，是关于相同的东西——那种灵敏的器官，才使得人们能够看到他人看不见的东西。"艺术家的工作就是"从想象力那里获得表现自然及其不同外观的方法，并依据自己的气质去表现它们"。"有点幼稚的灵感比什么都更可取。""最好的艺术作品都表现出了艺术家纯粹的想象力。"他称赞"如画式的恣意：伦勃朗没有润饰，鲁本斯则润饰过度"。他当然欣赏古代艺术，但他将其用来对付新古典主义艺术，对付抽象，对付艺术爱好者；他通过构图来理解色块［chromatic masses］的分布，而无关于题材。其中局部对于整体的从属关系必须完整。色彩，就其本质、效果及多样性来思考，这是令德拉克洛瓦全神贯注的头等大事："我非常清楚敷色的技巧对现代各画派来说更多的是烦恼而不是愉悦，他们认为技巧只属于素描并为之而放弃所有其他元素。"他在对色彩的研究中进一步确定了这一说法的嘲弄意味；研究色彩对他而言是消解理想主义和新古典主义的必要方法，也确实是获得想象力的基本元素。色彩的各个方面对他来说都是无限的："我越是思考色彩，越是发现反射的**中间色辉**

[ *half-tint* ] 何以必须是主导原则，因为它有效地产生出真实的色调 [ tone ]，它是构成各种明度 [ values ] 的色调，它于对象有重要的意义并使对象实际存在。”蓝色的暗部；喜欢各种色彩并置，喜欢综合来自各种色彩的光；尤其是混合各种色彩，按照不同的方式研究提香、韦罗内塞、鲁本斯或伦勃朗的敷色法：所有这些对于德拉克洛瓦的理论都是必不可少的。 245

与德拉克洛瓦特有的复杂、激情过度而毫无限制、充满感受力的作品相对的，是安格尔宁静、肯定、固执的精确及其枯燥乏味和克制拘谨的理想。

下面是安格尔的几句格言：“绘画的主要和最重要的意义就是要知道大自然为绘画艺术创造出最美的和适合的东西，以便依据古人的趣味和感觉去挑选它。”“素描是诚实的艺术。”“素描包罗万象，除了色彩。”“如果要我在门上挂个招牌，我会写上‘素描学校’，而且我肯定能培养出油画家来。”“色彩为绘画添加一些装饰物；但它只是贵妇人的婢女，因为色彩只是使真正完美的艺术更为迷人。”“不要用太鲜艳的色彩；鲜艳的色彩是反历史的。要减弱到灰色而不要变成艳色。”“暗部中一些细微的反光，还有沿着轮廓线的反光，都与庄重的艺术不相称。”“任何对古人奇迹的怀疑都该受到指责。”“自菲狄亚斯和拉斐尔以来，在艺术中不存在任何尽善尽美的事物要去发现，但总是存在某些需要去做的事情，即使在他们之后；那就是继续崇拜真和保持传统的美。”

安格尔与德拉克洛瓦之间的差异实在太明显了，而居于两个体系之间的折中主义只能由那些没有价值的作品来说明。在19世纪40年代，人们已能足够客观地评价安格尔和德拉克洛瓦，也能足够超然地转而关注于其他。

对1845和1847年的沙龙做出评论的是一拨新人，他们呼吸着革命的气息，正是这种革命的气息导致了1848年 [ 法国革命 ]。这些新人认为早期的浪漫主义是空泛的辞令，要寻求创立一种新的、衍生出写实主义的浪漫主义，这种浪漫主义有时就是一种超验的写实主义。除了对安格尔和德拉克洛瓦做出阐明之外，他们还对柯罗给予了批判性的解释，赞同库尔贝和艺术的社会 246

标准；最后，他们也懂得杜米埃的伟大。波德莱尔、托雷［Thoré］、蒲鲁东［Proudhon］、尚弗勒里［Champfleury］、戈蒂埃、曼茨［Mantz］、弗罗芒坦［Fromentin］——当然，他们各人的价值不同；但是他们加在一起的作用在艺术批评史中则是独一无二的。

波德莱尔的第一篇沙龙评论是有关1845年沙龙的，最后的一篇是关于1859年沙龙的；他的所有观点在1846年便已形成。对他而言艺术就是气质的真诚表达。规则应当被赶出艺术，如同被赶出批评一样。批评必须是偏颇的、充满激情的、政治的，出自独有的观点以去最大限度地开阔视野。他认为更新和更真实地表达出美的就是浪漫主义。它不在于对题材的选择，也不在于逼真，而在于一种感觉方式。我们必须在自身而非身外找到这种感觉方式：在亲密中、在灵性中、在色彩中、在朝向无限的志向中。波德莱尔的艺术体验基于两位名人：安格尔与德拉克洛瓦。流行的看法是安格尔素描强而色彩弱，德拉克洛瓦则刚好相反；但这种划分是经验性的，而波德莱尔需要超越它。"有不同种类的素描。真正素描家的品质首先在于细致，这种细致不容许绘画性笔触存在：既然存在着合适的笔触，而被色彩感染要去表现自然的色彩画家，与因完成更为严谨的素描所得相比，他常常会因抑制合适的笔触而失去更多。色彩肯定不排斥高贵的素描——如韦罗内塞的作品：他首先是用全部的不同块面来作画的；但这种做法肯定不包括素描的细节、轮廓线的小碎片，其中笔触总是会吞没线条。对大气的喜爱和选择动态题材要求运用飘忽和看不见的线条。"

247

要找到艺术的个性，就必须在艺术的无限多样化中去感受它。"一位现代的温克尔曼会说什么（我们有许多现代的温克尔曼，大自然里全是他们，游手好闲者青睐他们）？他面对一件中国作品时会说什么？面对一件奇怪、怪异、造型简略、色彩强烈、有时精致到绝妙地步的作品时会说什么呢？这可是普遍美的一个实例。"不要相信进步；必须依靠个性。"艺术家只依靠自己。他留给未来数百年的只能是自己的作品；他只能为自己担保。他死而无嗣。他是自己的君主、自己的祭司和自己的上帝。"

如此说来，波德莱尔对于判断安格尔和德拉克洛瓦便有着实际的体验和理论的概念。安格尔有个标准，“是一半明智，一半平静、几乎冷漠，类似于古典的标准，他为这个古典标准补充了现代艺术的好奇与缜密。这种结合常常赋予其作品以奇特的魅力”。人们从他的作品中得到的印象是空气稀薄、化学实验室的气氛、没有意识的人，“这种人通过太明显和可感知的新异[ extraneousness ]来折磨我们的感官”，“他认为大自然应该得到修正、改善；他常常抑制立体感，或是将其弱化到看不见的地步，由此希望赋予轮廓线更多的意义”。所以安格尔是“一个富有高品质的人，深情地爱好美，但不相信积极的性情是天才的灾难”。

“德拉克洛瓦先生从年轻时就了不起。他有时纤弱些，有时独特些，有时更是个画家，但他一直是了不起的。”“对德拉克洛瓦素描的批评是如此荒唐、如此可笑，必须对人们说的是，一个基本的真理被完全误解了：好的素描不是线条非常明确、霸气、静止，令勾出的图形像一件直筒夹克衫；好的素描必须像大自然一样，生动活泼、颤动不安。素描中的简化是一种陋习；大自然呈现给我们的是无穷级数的曲线，转瞬即逝、断断续续。德拉克洛瓦的素描至少具有的丰功伟绩，就是持久与有效地抵制了直线条的野蛮入侵。”他的色彩“是色彩本身，独立于需敷色的物体之外。因此他绝妙和谐的色彩常常令我们想望和声与旋律”。最后，他受诗人们的欢迎，因为他“本质上是文人”。 248

波德莱尔对德拉克洛瓦艺术的深入体验使他清楚地看出，韦尔内式无能的折中主义者是“艺术家的绝对对立面”。他指责阿里·谢佛尔[ Ary Scheffer ]的感伤主义：“在图画的概念中存心寻找诗意是绝对找不着的。诗意必定出现于艺术家未知的情形之中。诗意是绘画本身的结果。”

波德莱尔认定创造性想象是艺术家的首要品质，所以他喜欢宗教画。但是他指责一些人的道德说教艺术，如奥弗贝克，认为他们研究往日的美只是为了“更好地讲解宗教”。他反对写实主义和实证主义画家，而且在理论上怀疑风俗画和风景画。但他欣赏库尔贝并看出其与安格尔的关系。他认为库

尔贝是“强壮的工人，具有凶狠、坚韧的意志。政治与文学也培养出这类精力充沛的气质、这些抗议者、这些反超级自然主义者［anti-super-naturalists］，249 为他们作辩解便称之为反叛的性格；这种性格有时是有益的”。他喜欢柯罗和卢梭。他认为卢梭是一位“不停向着理想前行的自然主义者”。对于柯罗，波德莱尔反对那种认为他没有润饰的偏见。“在**完成**［*made*］品与**润饰**［*finished*］品之间有着极大的差异，通常完成品没有润饰，而润饰太多的作品也许根本就没有完成。”

为了对自己的浪漫主义表达敬意，波德莱尔对漫画［caricature］做出了理论化的阐释，并以一种深刻的方式来理解漫画的道德性质。在这方面他欣赏杜米埃，认为杜米埃的显著特点是**确定**［*certainty*］:“他像大师那样画素描。他的素描很多，潇洒流畅，像是迅疾的即兴创作，而又绝不**漂亮**［*chic*］。”“他的素描上色自然。他的那些石版画［lithographs］和木口木刻［wood engravings］给人以彩色的印象。”

对波德莱尔批评的叙述便到此为止；后来他赞许他的朋友马内，但并不理解他的艺术。不过，波德莱尔对安格尔、德拉克洛瓦、柯罗、卢梭和杜米埃的艺术有着真切的感受。他的直觉对他有极大的帮助，间或帮助他临时凑成一个美学体系；这个体系也并非真正地体系化了，只不过受到所讨论的艺术的检验，而他诗人的直觉又使他将这种艺术视为经典。

托雷用的笔名是比格尔［Bürger］，他是个焦躁不安的人，为哲学和宗教问题所困扰，又是［法国空想社会主义者］傅立叶［Fourier］的追随者。他在卢梭的影响下对艺术批评产生了兴趣，并从现代回溯到往日，尤其是往日荷兰和英国的艺术，为发现代尔夫特［Delft］的维米尔［Vermeer］做出了贡献。对托雷而言，艺术就是对大自然的热爱，艺术的衰弱应归咎于对大自然没有了爱。而客观地表现这种爱是有造诣的艺术家的工作；因此艺术就是一250 种语言。他认为:“艺术来自于大自然作用于人的印象，来自于外部世界在小宇宙、在我们内心那个小世界的反映。”“大自然的作用就像给激情［passion］

看相［physiognomy］。”不同于孤立的科学，艺术“表现出存在于其周围的和谐之中。乡村最小的角落也是苍穹的景色并连接着无限”。但风景画家在确定细节的具体造型时并不考虑周围的环境。“题材在艺术中绝对无关紧要。文艺复兴时期奇异的阿拉伯式图案［arabesques］，在成千上万高贵的雕像消失后至今都仍然存在。夏尔丹画的一个罐子抵得上现代皇家画派画的全部罗马人。奥斯塔德［Ostade］是自己村舍里的君主，就如拉斐尔是自己帕纳塞斯山［Parnassus］[1]上的君主一样。”超过了波德莱尔，托雷离开浪漫主义而朝着自然主义迈出了决定性的一步。他发现自然主义的生命力取决于它与社会运动的联系。自然主义者并不是偶然地选取对象；他们“明显地偏爱那些传统画派几乎总是拒绝的题材类型”。甚至在面对润饰的问题时，他也是公正地认为：画作越是具有表现性，它就越是具有润饰感。

托雷喜欢卢梭并认为他会成为他那个时代最伟大的风景画家，虽然托雷觉得卢梭初期速写式的手法比之后充分润饰的手法好。托雷欣赏柯罗的艺术，而且认识到在混乱的速写外表之下有着一个精神的世界；他还认识到，坦率的素描甚至达至典雅，并愉快地劝告柯罗将希腊的神祇从自己的风景中剔除，代之以布列塔尼的［Breton］农民。他赞赏德拉克洛瓦，但不再认其为自己批评的中心问题。一方面是风景画家，另一方面是库尔贝，他们都让托雷理解了趣味在第二帝国［the Second Empire］期间的戏剧性发展；这种发展在1863年因“落选者沙龙”［Salon of the Rejected］而突然出现。托雷注意到官方艺术已变成以金钱为目的，并讥讽社会趣味和“罗马大奖”［Grand Prix de Rome］的惯例。他反而肯定落选者们作品中的整体倾向，并且说明这种整体倾向就是使艺术回到它的原点：他们的作品从轮廓线的角度来看缺乏素描感，有种未经润饰的感觉，缺乏细节，但却有着精神整体上十分惊人的明显效果。公众与这些艺术家之间的差异，并不是如人们所说的在于表现的题材上，而是在于公众希望在绘画中看到对象本身；而真正的艺术家提供给公众的却是

251

1［希腊中部的帕纳塞斯山，被喻为太阳神和文艺女神们的灵地。］

自己的观看和感受方式。虽然有所保留，但托雷对库尔贝和马内一直是鼓励的，而马内那时正刚开始自己的艺术生涯。

库尔贝的写实主义运动始于1848年的革命。他想画“常人和今人”，并在署名时自称“无理想与无宗教的库尔贝”。聚集在库尔贝周围的人物有尚弗勒里、迪朗蒂［Duranty］、马克斯·比松［Max Buchon］、波德莱尔、蒲鲁东、卡斯塔尼亚里［Castagnary］、西尔韦斯特［Silvestre］、德康［Decamps］、杜米埃和柯罗。库尔贝的信条为人所知：“绘画是一门本质上具体的艺术，因此只能再现真实和**存在**的事物。**抽象**的对象不可见，也就不在绘画的领域内。艺术的想象力就是知道如何发现存在物最完美的表现，而绝不是猜想或创造出相同的事物。美就在自然之中，而且是在现实中假借极不相同的形式为人所偶见。只要美一为人所见，它便属于艺术，或更准确些说是属于能见到它的艺术家。美如真一样，与为人所见的时间有关，与适合创造它的个人有关。对美的表现与艺术家获得的感知力成正比。不可能有什么画派，只有一些画家。”

252

库尔贝认为诸如美学，整个学科少有价值；但作为艺术活动的入门课程，美学就是一剂必要的解毒药，以明确地矫正新古典主义的权威、浪漫主义的白日梦，以及折中主义者粗俗的机会主义。库尔贝自然主义热情的成功在于找到了思想。这些思想由卢梭式的风景画家提供，也由知识分子通过抵制第二帝国而得到加强的民主热情所提供，所以库尔贝自然主义的热情甚至在离法兰西很远的地方也有着巨大的反响。

蒲鲁东是哲学家和政治家，他基于对库尔贝艺术的体验而创造出了一个美学体系，题为：《论艺术的原则及其社会目的》［*Of the Principles of Art and its Social Destination*］（1865年）。蒲鲁东称“18和19世纪艺术的非理性蜕化成纵欲和淫逸，最终几乎扼杀了天才”，并用库尔贝的原则来对付这种非理性。这一原则是：“艺术的目的是引导我们通过展现我们所有的思想，哪怕是最隐秘的思想，并展现我们所有的倾向、德行、邪恶、荒唐，以了解我们自己；用这种方式来帮助我们获得尊严，完善我们的存在。艺术的目的并非一心要

用各种幻想安慰我们，用各种幻象迷惑我们，用各种幻景蒙蔽我们且引诱我们作恶，就如古典主义、浪漫主义和所有具有妄念的派别常做的那样；而是要将我们从这些险恶的幻想、幻象、幻景中解脱出来并戳穿它们。”“事实是，从事写实主义的库尔贝，是我们拥有的最强有力的理想主义者之一，是一个极富想象力的画家。库尔贝的理想主义十分深刻；只有他才不费工夫地发明任何事物。他通过肉体而看到了灵魂，肉体的不同造型对他而言就是一种语言，而每一种形状就是一个符号。概括地说，库尔贝是一位批判性、分析性、综合性、博爱仁慈的画家，他是时代的表现。他的作品符合奥古斯特·孔德[Auguste Comte]的《实证哲学》[*Positive Philosophy*]，符合瓦舍罗[Étienne Vacherot]的《实证形而上学》[*Positive Metaphysic*]，也符合我本人（蒲鲁东）的《人权或内在正义》[*Human Rights or Immanent Justice*]。”

253

尚弗勒里被认为是文学界的库尔贝。波德莱尔在1848年描述过的尚弗勒里“是初次亮相，[1] 便心满意足地直面大自然并绝对地信任她”。在1857年，尚弗勒里出版了其理论学说，刊名就叫：《写实主义》[*Realism*][2]。早在1846年，他便写了一篇沙龙评论支持风景画家和德拉克洛瓦，反对折中主义者、感伤主义者和新型的享乐主义者[neo-pagans]。他在1848年便已提出“当代法兰西画派的三位大师是德拉克洛瓦、安格尔和柯罗”，而且他还加进了第四位杜米埃；而杜米埃彼时首次作为画家露面。尚弗勒里对造型艺术的最大贡献是他的那部《现代漫画史》[*History of Modern Caricature*]，写于1864年，那是一部真实和恰当的杜米埃专论。他能够理解漫画的艺术价值：“正是天才们的特性使我们有兴趣于透明的暗部、刻刀[burin]饱满的刻划、蜡笔[crayon]特有的效果、光线意外的作用和生动的想象，这些便创造出高贵、力量、风格、特点、动态；连环画[comic]和漫画依据自己的原理流传，而不属于任何一个国家或一种文明。”而杜米埃“已集中了他之前无数漫画家的滑稽本领，他还使自己的艺术活动具有色彩感，这种色彩感使他的每一幅速

1 [指尚弗勒里1848年在*Le Pamphlet*上发表推崇库尔贝作品的文章。]

2 [指尚弗勒里在1856和1857年编的期刊*Le réalisme*。]

写变成了有效的作品。杜米埃的一幅版画便比得上一些最大胆的现代艺术概
254 念。就生动的想象而言，只有德拉克洛瓦能与漫画家竞争”。这种说法足以使我们理解尚弗勒里的敏锐以及他对库尔贝总是有些保留的原因。

写实主义的官方批评家是卡斯塔尼亚里，他写的沙龙评论从1857至1879年，包括有支持米勒［Millet］和库尔贝的言论，以及对柯罗和多比涅［Daubigny］敏锐的赞赏。他首先关注的是一般论题，试图阐述“我们时代艺术的真正趋势”，而将艺术个性放在第二位。他将**固有性**［*indigenous*］与自然主义相联系，亦即与地点、气候、种族联系在一起的艺术理论；他进一步证实在艺术中表现农民就是表现人与自然之间的契合融洽。

对青年德拉克洛瓦初期浪漫主义的反抗以安格尔为代表，对第二阶段浪漫主义的反抗在艺术上是虚弱的，却有着深刻的社会影响；而第二阶段的浪漫主义则衍生出了库尔贝的社会写实主义和杜米埃的超验写实主义。1855年万国博览会［the Universal Exhibition］上的主角是安格尔。但安格尔周围官方圈的画家中没有一位具有艺术价值。于是画家之间便划出了一道鸿沟：一边是传统的守护者，受政府的保护，为公众所称颂，又被具有些微艺术感的人看不起；一边是真正的画家，受极少数人的支持，受到各种物质和精神痛苦的磨难，他们等待着1890年后的认可和成功。

遭到写实主义反对的代表人物是泰奥菲勒·戈蒂埃［Théophile Gautier］，他鼓吹为艺术而艺术［art for art's sake］；这“说的不是为形式而形式，而肯定说的是为美而形式；美这一抽象概念包含所有的外来观念，包含所有有益
255 于任何学说的反复思考，包含所有直接的效用”。他所谓的美，在关于1855年博览会的两卷本《欧洲美术》［*The Fine Arts in Europe*］中得到了充分的解释。他认为那种美就是安格尔的美：“不可能不将安格尔放在艺术的顶峰，登上铺着象牙阶梯的黄金宝座，头戴瑰丽的桂冠，完美之极、已然不朽。”自然，他也夸奖德拉克洛瓦，还夸奖热罗姆［Gerôme］和奥拉斯·韦尔内。简言之，他约十年前便以极大的努力而形成的批评倾向此时竟丧失掉了。法兰西的真

正精神生活与戈蒂埃的这些判断之间也就不再有任何联系。圣伯夫［Sainte-Beuve］在1863年写道，艺术批评的发展在继续着，它的高峰是由夏尔·勃朗［Charles Blanc］和泰奥菲勒·戈蒂埃而达到的。圣伯夫说出了一些人名作为发展的标志，但没有提到波德莱尔或是托雷。圣伯夫倒是更赞赏戈蒂埃的批评技巧及其批评的普适性，尤其是他描述的本领。“戈蒂埃的描述方法是一种语词换置［transposition］的方法，一种准确的简化［reduction］，一种对应表达［equivalent］而不是转化［translation］。就如人们用同样的方法将交响乐简化为钢琴曲，戈蒂埃将图画简化成了文章。”我没有必要强调这种文学技巧的危险；它摒弃了批评，沾沾自喜于达到了赞美万物的地步，越是弱于判断，这种技巧越是导致人们不顾批评的问题和不承担相关的责任。所以德拉克洛瓦正确地评价戈蒂埃：“他选出一幅图画，用自己的方式描述它，使自己成了一幅迷人的图画，但他并未从事真正的批评活动。”

有位不乏才能、1845年开始写作沙龙评论的批评家叫保罗·曼茨［Paul Mantz］。不同于波德莱尔、托雷和尚弗勒里，曼茨描述自己离开“梦境”时写下的信条：“除了艺术的法则之外别的都靠不住。”那这些法则是什么呢？“比例、归类、协调。”1847年，曼茨以其特有的方式成了一位叛逆者：他欣赏柯罗、卢梭和德拉克洛瓦，而不欣赏安格尔（他吃力不讨好），也不欣赏库蒂尔［Couture］或韦尔内。尽管他偏爱艺术的法则，但他的艺术批评在1847年时还是十分具有指导性的。自那之后直到1891年，他都写作沙龙评论和研究旧时的艺术，甚至可以说极有洞察力，例如，他对米开朗琪罗和华托的评论。但如果打开他1889年的沙龙评论，人们会心生反感。尽管他不乏才能而且还继续研究，但在他第一篇沙龙评论的四十四年之后，他以惯用的溢美之词大肆赞扬罗尔［Roll］、佐恩［Zorn］和莱尔梅特［Lhermitte］而毫无判断。他对艺术法则的偏爱不仅使自己成为一个受害者，而且还制造出法国官方艺术批评和绘画的灾难，这个灾难一直持续到今天。

256

有一件大事，就是由龚古尔兄弟在1862至1869年间掀起了［崇尚］18世

纪的时尚［fashion］[1]；该事件也是戈蒂埃从18世纪法国精神里更生动的思潮中抽象出艺术问题的自然延续。不言而喻，这一时尚修复了浪漫主义的一个历史错误，就是从此再也没有人怀疑夏尔丹和弗拉戈纳尔的绝对价值。但是法国官方趣味则将这一时尚视作一次机会，以使自己具有旧式的罗可可特色，以显示雅致、细腻和表面的灵巧，以及回避更为紧迫的和关于人的问题——肯定不太平和，却有现实意义——正是这些问题滋养了当时真正的艺术。要说明龚古尔兄弟趣味上的局限，只需想一想他们更喜欢加瓦尔尼［Gavarni］而不是杜米埃便足矣。随后是热衷日本版画的时尚，以及龚古尔兄弟提倡的“艺术装饰主义”［artistic stylism］，这都向一些真正的画家暗示出令艺术生厌的偏离。

257

应该将单独的篇幅给予弗罗芒坦。他是一位聪明的画家、优秀的作家、有志于研究历史文化和思想的人，他还想写一部批评史以阐述自己的观点。他在1845年的沙龙评论里写道：“大自然对人们来说也许就像一次去感受、梦想、反思和发明的机会：研究大师作品的制作方法，研究大自然的真实，但除了自身之外不要去寻找美的固有形象和灵感。”在1873年，艺术视觉［artistic vision］的主观性在他看来显而易见，他问自己是否存在一种并非观看方式［所规定］的现实。他从这类假设中获得素材用于写作《往日的大师》［*The Masters of the Past*］，该著于1876年出版。这部著作的重要性正在于这么一个事实，即17世纪佛兰德斯和荷兰画家因其十分明确的绘画理想［pictorial ideal］而初次在19世纪得到研究；这种研究基于作者对德拉克洛瓦艺术的体验，对其他法国浪漫主义或折中主义画家的艺术体验，最后是弗罗芒坦自己的艺术体验。他分析了几位个体艺术家，主要是鲁本斯和伦勃朗；但他也依据绘画理想来对他们作判断。他将对现时艺术的批判性体验运用到研究往日

1 ［指龚古尔兄弟对18世纪法国历史和艺术的研究所产生的社会影响；这段时间里他们出版的有*La Femme au XVIIIe siècle* (1862)；*Renée Mauperin* (1864)；*Germinie Lacerteux* (1865)；*Manette Salomon* (1867)；*Madame Gervaisais* (1869)。］

的艺术中。他的思路一直由过去延续到现在；他利用现在来理解过去，又利用过去来限定现在。正是对历史主题的选择充分显示出他的目的：浪漫主义者在其绘画改革中受到佛兰德斯和荷兰画家的极大启发，德拉克洛瓦受到鲁本斯的启发，卢梭受到雷斯达尔［Ruysdael］和霍贝玛［Hobbema］的启发，等等。自温克尔曼以来，弗罗芒坦第一次用现在的眼光看待过去。于是，对过去的阐明便比文献学家或鉴赏家最明确的研究还要清晰。弗罗芒坦对鲁本斯或伦勃朗的一些论断至今未被其他论者超越。 258

弗罗芒坦艺术批评的缺陷在于其理想的局限性。他模仿德拉克洛瓦和德康的画学得很像，但他没有成功地变成绘画艺术家，他自己也明白这一点。他的批评依然令人失望；他不具有波德莱尔或是托雷批评中的那种审美信念。他不像波德莱尔那样明白，安格尔传统的素描形式与德拉克洛瓦传统的色彩形式无法调和。他认为人们可以同时成为好的素描家（抽象的）和好的色彩画家，依据折中主义者的惯例，用这种方式将风格问题和传统的趣味问题简化为技术问题。除了这些之外，他还钦佩荷兰人能够“描绘出事物本来的模样”，但这种态度与他所理解的视觉主观性是相悖的。因此学院派的偏见便渗入到了他的批评中，即反对在其眼皮底下发展的那些新的艺术倾向。他承认，印象派画家［impressionists］的眼睛“具有十分恰当的洞察力，尤其有着精微的感知力”；但是他又不支持他们摆脱素描和传统的构图。在面对能实现其理想的艺术时，他却心生怀疑而使自己处于对立面。

不过，在对17世纪艺术的研究中，弗罗芒坦成功地验证了艺术史与艺术批评，成功地从画作中收集到了真正有艺术性的作品，成功地解释了之前无人能解释的敷色的价值——敷色的结构、条理，以及色彩与光线之间的关系；最后，他成功地否定了艺术作品中题材的所有等级。因此，他的写作仍然是19世纪最重要的艺术批评之一。 259

在19世纪60年代，艺术上的丑闻［scandal］是马内的作品，而批评上的丑闻则是左拉为马内的辩护。库尔贝式的写实主义已被强加进且有些适应于

公众的趣味，公众的趣味渴望平静，此时马内呈现出了新玩意儿，其危险不在于社会的层面，而在于对造型的态度。事实上，库尔贝式的写实主义对传统的造型观念是尊重的，而马内却要消解这种造型观念：不再立体，不再有明暗对照法的渐变过渡，只有对比、不完整的造型和即兴的笔触。这就是从前未曾见过的玩意儿，它使人们突然陷入勃然大怒之中；比公众更为恼怒的是那些传统的艺术家，他们觉得自己最根深蒂固的原则受到了威胁。

左拉在1866年的沙龙评论里阐明自己对写实主义的态度：“**写实主义画家**这个词在我看来毫无意义，写实主义画家声称赞成使真实服从禀性。要真实，这我赞成；但首先要有个性和充满生气，这我更赞成。”还有，他说道：“库尔贝好像已经变成了敌人。有人作为代表一定去过他家，还许以头衔和荣誉，只是要他抛弃他的那些追随者。”“大众在画布里看见的题材都是令人哽咽或动情的，人们向艺术家索求的只是泪水或微笑。对我来说恰恰相反，艺术作品是人格和个性。我向艺术家索求的不是呈现给我温情的景象或者可怖的梦魇；而是要他展现自己，展现自己的灵与肉，要骄傲地宣称一个强大而特殊的头脑、一个豪迈地掌控着大自然的自我，这个自我直立挺拔地面对他所看到的我们。”他的这段话不是一种审美判断，而是代表着更热情的艺术主观主义 [ subjectivism ] 去反对艺术的社会惯例、反对写实主义本身的“起诉词” [ the brief in a lawsuit ]。

260

“马内先生的才能是由简明和恰当所构成的。无疑，面对几位同行不可思议的性格，马内决定去质问现实，单独地去质问现实。他拒绝所有习得的科学，拒绝所有古代的经验，他常常从开始便理解到了艺术；也就是说，通过仔细地观察对象。所以他勇敢地使自己直接面对着对象，把这个对象看成一些宽阔的块面和一些强烈的对比，且将每一对象画成他所见到的模样。”

上述所说只有部分是真实的，今天人们都知道马内具有何等的吸收能力。不过，真实的部分就是：即使可能是通过各种吸收，马内却从开始便达到了理解艺术的程度，也像每一位真正的艺术家那样找到了自己必然的创造性，之后便确定了自己的个性且激励其他画家确定各自的个性。

“说真的，最唬人的［scarecrow］不是写实主义，而是禀性。每位异于他人者由于禀性的不同而引起人们的怀疑。观众一旦看不明白就发笑。所以接受天才是需要全面教育的。”

克洛德·莫奈［Claude Monet］画的《卡米耶》［*Camille*］“向我们叙述着有关活力与真实的整部历史。啊！禀性就存在于斯，一个男人在一群太监之中。看看旁边的油画，你会见到它们与这扇展现自然的窗户相比是多么的可怜。此时他不仅仅是个写实主义画家，还是一个微妙和积极的解释者，他能表现每一细节而不陷于乏味”。

大家知道，左拉因读者的愤怒而不能继续写作沙龙评论，但丑闻已经出现，并导致公众与更好的艺术家之间的长期冲突。这篇沙龙评论得以重印并献给了左拉的朋友塞尚，塞尚无疑是这场丑闻的主要促成者。注定要轮到塞尚成为公众极端愤怒的目标，且只是到了20世纪初塞尚才被认作是世界级的绘画大师。左拉写作中的新奇之处是对艺术中个性价值的强调——一种坚定、独特和革命性的强调。

261

第二个革命性的行动是马内在1867年万国博览会外面的个人画展。这倒不是一个新做法，因为库尔贝在1855年就已这样做过，但这次行动极为大胆，恰恰由于行动者是马内。左拉分析了马内作品的特色：色彩比其他写实主义画家的色彩要明快，正确的色调使艺术家能用大的块面作画；他的优雅有所欠缺，但有吸引力和实在的人情味，也还平淡无奇；最后，马内特有的纯粹绘画特征是与时髦绘画的那种虚假的道德和文学假象相对立的。“他画人物画的方式就像在学校学画静物画一样。”

马内在1868年的沙龙获得成功，德加［Degas］、雷诺阿、巴齐耶［Bazille］和莫奈也引起人们的注目，由此卡斯塔尼亚里能够声称一场“内容与形式的根本性革命”已经发生。卡氏突出了由写实主义完成的摆脱浪漫主义之举，他所理解的写实主义仍然没有超出库尔贝观念的局限，但他能看清写实主义与哲学、道德和政治中的普遍态度的联系，他也期盼公众生活的回归，亦即帝国的衰弱，以使新艺术能够发展。

［普法］战争前夕，1870年的沙龙由印象主义［impressionism］的资深批评家泰奥多尔·迪雷［Théodore Duret］来阐述。针对写实主义及其照相式写实的诸多局限，迪雷反对艺术家“对事物有个人的看法，又设法将自己的看法以合适的形式固定于画布之上，而这种合适的形式同时还要传达出自己的印象……我们对这种作品不屑一顾，画中除了他的看法以外空无一物：我们并不研究作品，而是要感受作品，通过作品的面貌得到一种印象或激情”。左拉的“纯粹画家”于是得到了纠正，整个艺术被用来说明印象主义的起源。迪雷注意到马内的素描不像安格尔的素描；马内的素描适合他自己的视觉，适合他自己的色彩协调，“他的素描不是从明到暗、从阴影到亮部地制作，而是从明调子到暗调子地制作”。迪雷在一幅毕沙罗［Pissarro］的作品前说道，尽管这个母题单调乏味，“但人们感到自身逐渐被一种忧郁的感觉所渗透，而人们一定也曾体验过这种源于自然景象外貌的忧郁感觉”。

262

在［普法］战争和［巴黎］公社［the Commune］之后，公众比之前更讨厌所有的革命性表现，甚至包括绘画中的革命性表现；对库尔贝的恼怒虽然在政治上达成了妥协，却迁怒于所有的创新者。所以，退出官方沙龙而独立举办的数次印象派画家展览，在1874、1876和1877年都遭到了强烈的反对。

两位具有写实主义传统的批评家比尔蒂［Burty］和迪朗蒂，开始承担起为印象派画家们辩护的工作。比尔蒂在1875年写道，印象派的绘画里“细节得以被果断地抑制，那种果断使胆小的家伙受到惊吓。整体也表现出光的效果，色调、轮廓线和块面的对比是通过大胆的处理而达到的。不用太在意没有想象力的人认不认可。那些都是反映全部生命的细小片段，稍纵即逝、五彩缤纷的万物，微妙而迷人，它们在画中反映出来，它们有充分的理由吸引人们并得到赞美”。

263

迪朗蒂在1876年与弗罗芒坦发生争论，并因此而对印象主义艺术的特征做出说明：他们的发现“正是在于认识到强光改变了色调，认识到物体反射的阳光往往会清澈地聚合成发光的整体。这个整体将七种折射的色光混合于单一的无色强光里，这种无色的强光就是亮部。他们从直觉到直觉地一步步

开始将阳光分解成不同的光线，分解成不同的元素，并用大体协调的彩虹七色重构一个整体铺满画布”。他认为印象派画家开创了一场艺术复兴的伟大运动，他们的做法也有着被折中派画家滥用的危险，而事实上这就是曾经的状况。

1877年的展览更有成就。正因如此，乔治·里维埃［George Rivière］创办和编辑出版了一部评论杂志《印象派画家》［*The Impressionist*］，试图确定不同大师的个性。“为色调而表现题材，而不是为题材本身，这才是印象派画家不同于其他画家的地方。”雷诺阿表现出了人物的喜悦、活力和生命；莫奈表现出了对象的精髓；德加的画有技巧，有些率真；塞尚的画高贵、雅致、技巧丰富；毕沙罗的画有着乡村的虔诚和史诗般的广阔；西斯莱［Sisley］的画精巧而宁静。

不过，对印象主义的最佳分析应归功于一位聪明的对手保罗·曼茨：“印象派画家是真挚与自由的艺术家，他们摒弃了学院的传统做法，摒弃了流行的精细，在纯真的心里反映出纯粹的魅力；那种魅力脱离了自然，单纯而尽可能地坦率，诠释出经历过的强烈印象。”

但是我们得承认，19世纪80年代的法国批评并不能够界定这些新大师，不像19世纪50年代的批评能对浪漫主义画家和写实主义画家做出界定。 264

在1880和1881年的时候，印象派画家群体由于世俗和艺术的双重原因而解散了，但是批评界并不知道情况，且认为真正的印象主义是在1880年以后。

于斯曼斯［Huysmans］在1876年时还把印象派画家看成“目无章法”、令人恶心和神经错乱，但在1881年却转而支持毕沙罗，认为他解决了日光和**户外**［*open air*］作画的困难。于斯曼斯在1882年表达出对雷诺阿的欣赏；他还欣赏莫奈，莫奈这位从前被认为画得概括和夸张的人，现在却被认定为有自制力。这就怪了；莫奈在1882年比1876年画得更夸张；而毕沙罗的确解决了某些技术难题，但他的艺术却变弱了。实际上是于斯曼斯意识到自己在1876年犯的错误，但又讲不清犯错的原因，于是就宁可为自己曾经嘲笑过的

人辩护，以将自己所长的见识归功于那些被嘲笑的人。不过，于斯曼斯在感受塞尚伟大的印象主义时并不缺乏天才的闪现。那些年一直写作的拉福格［Laforgue］，正确地看到印象派画家的真挚和朴实，但却进而夸大了莫奈和毕沙罗的技术性作用。1883年，莫奈由于阿尔弗雷德·德洛斯塔洛［Alfred de Lostalot］的介绍而被传统的批评认可，德洛斯塔洛欣赏莫奈这位高雅的诗人、非自然主义者，且证明莫奈并不是"目无章法"或"愚昧无知"，并不像其他印象派画家。1886年，费利克斯·费内翁［Félix Fénéon］意识到印象主义的终结，他将毕沙罗、修拉［Seurat］、西涅克［Signac］的"条理"［system］，与印象派画家特有的分解色彩中的"任意"［arbitrariness］对立起来。其用语暴露了他的态度；事实上，在谈及莫奈时他用"自发"［spontaneity］代替了"任意"。假如他将"自发"与"条理"对立起来，那他便会是完全地正确。

265

1891年，米尔博［Mirbeau］盛赞毕沙罗是哲学家和社会教育家，莫奈是太阳驯养人［tamer of the sun］；高更的朋友——象征主义者［symbolist］奥里埃［G. Albert Aurier］在1890年时曾评价"新印象主义画家"［neo-impressionist］毕沙罗作品中"环境的芬芳、诗意"，1892年他又赞扬"印象主义画家"莫奈具有"太阳神性"的魔力。只有一种声音指出了印象派的衰弱，那是乔治·穆尔［George Moore］在1893年发出的未被人听到的声音：他对马内、莫奈、毕沙罗尤其是西斯莱做出过许多公正的评价；他惊讶于毕沙罗会去模仿自己的门徒；对于他1881或1882年叙述过的分剖主义［divisionism，点彩派］改革，他认为这种改革是"堕落的绘画、科学的绘画"。

最早两部关于印象画派史的著作，一部是勒孔特［Lecomte］在1892年出版的，另一部是热弗鲁瓦［Geffroy］在1894年出版的，两部著作出版之时印象主义已经沉寂而两位作者还没有意识到。彼时分剖主义和象征主义已经改变了时代的创作趣味；紧接着1870至1880年间写实主义理性精神的，是一种神秘的自我放纵。反对印象派画家的斗争时代结束了；莫奈、雷诺阿、毕沙罗得到了公众的喜爱，两位历史学家也接受了这个艺术家集体。热弗鲁瓦没

有讨论那些包括印象主义在内的范畴问题，而是讨论印象派画家的人数问题，由此而任意地对一些最不协调的艺术倾向做了重新分类。这两部历史著作，因为详细评论了艺术家的技巧和性格而极有价值，两位作者又十分熟悉所讨论的这些艺术家；但是对主题的错误分类使他们无法表现出综合的一致性。虽然有着更多逸闻趣事，但并非十分不同的是泰奥多尔·迪雷的著作。迪雷是马内的朋友，还是一些早期印象派画家的朋友，他在1906年出版了其第一版的《印象主义的历史》[ *History of Impressionism* ]。他记录了许多的事情，他也非常清楚印象主义在1886年便结束了，但他并未从这一事实得出一些必要的结论。

266

由于未能就艺术的普遍观念而为印象主义辩护，艺术批评甚至在19世纪末也无法理解一些新的艺术倾向。对修拉的新印象主义或分剖主义，西涅克理解到的是其科学意图而非其艺术面貌。对于高更的象征主义，高更自己的解释在方式上混乱不堪，尽管具有一些十分适合的详细评论。奥里埃的阐述所使用的观念来自黑格尔。德尼 [ Denis ] 的说明又带有宗教和装饰的倾向。最后，塞尚的那些观念为公众所知却是由于诸多的歪曲，致使这些观念在被阐释的过程中失去了其真正的性质。这些观念成为托辞，它们用来培育抽象形式和几何构图的趣味，而这种趣味一直流行到最近几年。要理解这种趣味就必须懂得纯粹可视性 [ pure visibility ] 的理论，我们在下一章就要讨论这一理论。

既然如此，我们就有必要回头讨论19世纪40年代浪漫主义－写实主义的观念，以追溯现代批评的源头。现代批评就其讨论的艺术而言是完全真实的，它给予所讨论的艺术，如果不是一个明确的体系，至少也是一个有意识和真实的批判性表述。

# 第十一章



## 艺术批评与纯粹可视性

当代批评与过去的批评迥然不同就在于，当代批评重点是讨论不同的视觉表征 [ visual symbols ]。如果人们回想一下第二章里卢奇安对之做出的区分，就能更好地理解这些表征的遥远起源。卢奇安就宙克西斯画的《男马人》[ *Centaur* ] 说道，他只想讨论男马人恐怖、凶恶的表情和女马人悦目的外貌，而留给其他人——艺术家和鉴赏家——的工作是讨论素描和敷色的正确与否、造型和明暗的效果，等等。由此，卢奇安便看出了两类现象：一类关涉心理表现，另一类关涉艺术家的视象 [ vision ]。批评的任务就是通过理解心理表现如何变成绘画，以及艺术家的视象如何表现他的感受，来克服这种两重性。不过，不了解正题和反题，也就不可能形成合题。极为自然的是，批评家总是忙于或全神贯注于研究这种情感的和视觉的现象。他们不必去发明一种特殊的科学用于情感现象，因为那门科学一直存在着并被称作心理学。

但是批评家何处去求得一门理解视觉现象所需的科学呢？物理学和几何学都做不到这一点，因为它们讨论色彩和造型时采取的方式与画家和雕塑家的极为不同。所以，有关艺术性视象的科学必定是一套概括性的知识，来自对艺术家所用之造型和色彩的观察。在任何艺术作品里，造型与色彩就是充满艺术家个人情感的艺术。但是，当人们对两位不同艺术家的造型或构图作

268 比较时，使作品成为艺术的那种情感重点便被抽离了，留下来的就是关于现实的物理表征；而现实像所有的实际存在一样，是由精神和物质两部分所构成的。但恰恰因为它是一个表征、构图，即使在它被从所体现的艺术作品中抽离出来之时，它也仍然承载着许多的历史含义。因此，它除了是一个物质实体之外，还是对趣味的一种表达和艺术家创造性的个性与历史发展之间的一种联系。

譬如，拉斐尔与米开朗琪罗在构图方式上就存在着某些相似之处。这种共同的属性叫作封闭式构图［closed composition］。人们也注意到提香与丁托列托运用的构图类型十分相似，但是他们的类型又极不同于拉斐尔和米开朗琪罗的构图类型。提香和丁托列托作品中的相似之处叫作开放式构图［open composition］或开放式造型。那么至此，两种类型的构图——开放式与封闭式构图便被分离开来。如此表述不同类型的理由在于，它们作为不同的心理类型起着相同的作用。一旦拜伦［Byron］的诗被称为忧郁而拉马丁［Lamartine］的诗被称作纤弱，两种心理特征便得以命名；这种命名不是赋特征于诗人的艺术，而是有助于描述他们的不同性格。同样，人们说拉斐尔的作品是线描的［linear］而提香的作品是涂绘的［pictorial］，这不是对他们艺术的判断，而是确定两种通常的倾向以描述他们的不同性格。如对线描和涂绘的体验一样，对忧郁和纤弱的体验因而是对不同的种类、方法、图式［schemata］和表征的体验，这种体验对于逐步理解任何艺术作品的个性而言必不可少。普遍的艺术观念与具体作品之间的直觉联系是直接的，而历史研究的任务就是运用其直觉认识，但要通过一整套实际是不同表征或图式的概
269 念去呈现这种联系，去呈现直觉认识的分析环节，亦即观者运用趣味的环节。因此，普遍的艺术观念通过表征或图式转变成为具体的艺术作品，正是在事物的逻辑结构之内进行的。

不过，绝对不要将艺术与观者的趣味相混淆，因此也绝不要使视觉表征变成批判性判断的准绳。例如，我们从色诺克拉底那里得知，轮廓线与立体感之间的区别在公元前3世纪就众所周知。帕拉修斯擅长描画人物的轮廓，但

在立体感方面就不如尼喀阿斯在行，尼喀阿斯用明暗的手法来表现立体感。我们也知道从轮廓线到立体感的转换曾被认为是进步。但这种看法是不对的。我们应当摆脱进步的观念。余下的问题就是帕拉修斯能够在轮廓的线条中求得完美，而尼喀阿斯则在明暗的立体感中求得完美。尽管帕拉修斯和尼喀阿斯的个性极为复杂，无法用轮廓线和立体感这类词语来概括他们的个性，但毫无疑问的是，对色诺克拉底来说，轮廓线和立体感用于对两位艺术家的概括性描述。这是指出他们个性的一种方式。

针对与具体个人相关的表征之所言，也可用于艺术中的不同时期。12世纪时特奥菲卢斯说过，绘画包括构图和调色；在14世纪时，琴尼诺·琴尼尼则声称绘画包括素描与色彩；15世纪的阿尔贝蒂在平面的轮廓和构图里看到了绘画的元素，将色彩的作用弱化为明暗对照法的作用。接着可以12世纪的拜占庭镶嵌画、14世纪的托斯卡纳金色背景绘画及马萨乔作的湿壁画为例。凭借着特奥菲卢斯、琴尼尼和阿尔贝蒂的分别指导，拜占庭镶嵌画的色彩理想、14世纪绘画中线条与色彩的平衡以及湿壁画中对于立体造型的苛刻强调，都顿时变得可以理解了。不了解他们三位的专论，一些艺术史手册里针对模仿自然而确立的进步标准会为人所持，并用于如下推论：拜占庭镶嵌画属于野蛮的中世纪，彼时有关造型的知识已经佚失，所以只有绚丽的色彩才被认为是重要的；之后乔托重新发现了写实造型的艺术，然而它仍然有些死板；直到马萨乔学会使人物明确地处于实际的情景中，这才可以说他把人物画得活灵活现。

270

尽管这类讨论的荒唐性在今天显而易见，但在20世纪初并非如此。艺术批评正是从那时取得了真正的进步，因为它获得了一种有关视觉表征的知识，揭示出各艺术家或艺术家群体构思风格和各种特色的不同方式。不过，就艺术判断而言，表征同时具有反面和正面的作用，因为它在形式上是抽象的，表征属于心理学且不具有判断价值。亚里士多德说线条对艺术是必不可少的，色彩则是次要的，但线条和色彩只是两种表征而不是艺术本身，所以它们具有相同的价值，任何偏爱都是任意的并基于个人的趣味而不是理性。任何表

征既可以出现于杰作中，也可以出现在平庸之作里。

与此同时，由于艺术批评过去一直运用表征来为判断作辩护，而现在我们已将所有的表征置于与艺术相关的同一层面，因此这一情形使得艺术判断摆脱了抽象过程。我们不会向米开朗琪罗要求色彩，但懂得他的艺术是用造271 型来实现的；我们不再指责伦勃朗暗淡的色调，但理解到他明亮的画法需要暗淡的色调。在摆脱抽象过程的意义上，运用视觉表征对于赋予艺术批评以历史连贯性甚为有效。

对视觉表征的运用与艺术史研究中的历史学-文献学［historico-philological］方法有关。艺术作品被分解为趣味的不同元素，其理由与历史文本被分解成不同来源大致相同。一旦题材，即道德、宗教、哲学或政治的原理，与各种技法都被分离开来，视觉表征也就显出来了。所以，从古代开始运用的视觉表征在一定程度上得到了提炼和系统化。比如，按照门斯的说法，如果一个年轻人想成为画家，他就得学习：1）素描，2）明暗对照法，3）色彩，4）协调，5）构图，6）优雅，7）人体比例。将这些表征与沃尔夫林的那些视觉表征，如线描的与涂绘的、开放的与封闭的形式等相比较表明，乍一看门斯的视觉表征是同质性的［homogeneous］，而沃尔夫林的则是异质性的［heterogeneous］。只要素描没有变成线描的，而色彩也没有变成涂绘的，那它们除了是过往界定艺术的视觉表征之外，还是模仿自然的技法。门斯的构图中包括题材和人物的标志诸如表情、四肢对比、得体的举止、身份和年龄。在沃尔夫林看来构图是表面或纵深的。门斯的视觉表征包括优雅，而优雅无疑是达到艺术的一种最合意的心态，但它不是画家能够作为其艺术标准而提出的一个概念。画家有时会优雅地作画，但他画不出优雅；如果他为了画出优雅而研究它，那他所得到的就全是矫揉造作。因此一百多年来，视觉表征在那种情感元素以及总体而言的所有心理元素中得到了某种提炼和系统化，272 所有心理元素也像技法元素一样严格地与视觉表征分离开来。

某些艺术倾向和某些美学理论鼓励创造表征。

为了对抗那种无节制、浪漫主义式地宣泄现实中神性和浪漫主义的直觉，［德国画家］汉斯·冯·马雷斯［Hans von Marées］（1837—1887）受到造型欲望的激励而重新发现了视觉的标准[1]。他在意大利时，重回古典的愿望在他心中被唤起，但他并没有成为新古典主义者，那是由于他在对古典作品的态度里对克制、反思和专注有着一种道德需要。他左右了由康拉德·菲德勒［Conrad Fiedler］和阿道夫·冯·希尔德布兰德［Adolf von Hildebrand］所导致的趣味发展，并发起了后来广为流行的形式主义［formalism］。遗憾的是，他的创造能力比不上他的趣味；他的色彩毫无生气，他那些有立体感的造型也有点不合实际。

有关纯粹可视性批评的原创性理论，我们必须追溯到康德有关自由美［free beauty］与依存美［dependent beauty］所做区分。自由美是本身没有固有意义的美，如希腊回纹饰［Greek frets］或边框和地毯上的叶饰［foliate ornament］。依存美是一位妇人的美、一匹马的美或一幢建筑物的美，所有这些美都依目的观念而定，这个目的观念决定对象是什么，因而也就决定了其完美的理想是什么。理想主义美学，尤其是黑格尔的美学只承认依存美，并且将艺术形式认作是理念的感性显现。

然而，赫尔巴特［Herbart］在其反对理想主义哲学的论述中，忠于康德的理论而承认“自在之物”［thing itself］是不可知的，他将所有知识简化为形式，并将所有的美简化为没有感情［sentiment］的形式。他由此确立了与理想主义美学关于内容的学说相对立的、抽象的形式主义。对各门艺术做出区分对他而言有着新的重要性，因为个体艺术作品的价值有赖于作品所属艺术门类的纯粹性。按照他的观点，各艺术门类之间的混淆与艺术性相反，而对美的了解需要双重的抽象过程：1）感情色彩的抽象过程，以及2）艺术特性的抽象过程。实际上，赫尔巴特严词谴责了一些人，他们将音乐认作是一

273

1 ［指马雷斯的格言“人们所需要的唯有学会观看”(all you need is learning to see)。］

种绘画，而绘画是一种诗歌、诗歌是最好的雕塑、雕塑又是一种审美哲学。

赫尔巴特的追随者罗伯特·齐默尔曼［Robert Zimmermann］，对纯粹可视性的艺术批评产生过显著的影响。在论美学的著作[1]（1865年）中，他将对想象力意义的研究重新指定给心理学，而将对想象力图像的研究留给了美学。美学不能创造系统的知识如逻辑学，而只能给判断提供范例。这些范例就是表征，而这些表征被想象成、概括为最初表达方式的艺术作品。他发现第一类［primary group］艺术作品的表现手法是实体的［material］或可触的［tactile］，对线条、表面和体积［volume］的表现属于这一类。第二类艺术作品的表现方法取决于知觉，那就是明暗对照法和色彩的表现。诗歌属于表现思想的第三类。

赫尔巴特的批评使关于抽象形式主义的一些理论辩解黯然失色，不过这种批评已经得到了阐明而无须在此复述。更重要的是要在此指出：齐默尔曼关于纯粹可视性的理论体系，和与思想领域有关的诗学的理论体系不一样。

274 虽然乍看起来会显得奇怪，但对*Einfüblung*（empathy［移情］）这一被巴施［Basch］解释为意指"表征同感"［symbolic sympathy］的心理学发现，却是导向纯粹可视性的另一路径。赫尔德早已强调过移情概念，但这个概念具有视觉形式的含义是到1872年才由罗伯特·菲舍尔确定下来。菲舍尔将感情视为一种精神活动；这种精神活动以客观的形式作为其存在的表征，是因为感情意识到了对表征的同感，感情自身的固有情感及其与外部的关联具有相似之处，以及一种想与世界相融合的泛神论愿望。对菲舍尔而言清楚明白的是，艺术作品的内容不是作品的世俗主题而是艺术家自己及其精神生活。然而，对艺术作品的分析则是依靠情感表征来完成的：对垂直线的反应是精神抖擞，对水平线则有一种豪放的感觉，对锯齿线的反应比对直线的反应有着更活泼的动态感觉。正是由于我们使自己与构图的各元素相关联，所以我们能够亲身研究艺术的各种元素。根据福克尔特［Volkelt］的说法，由这些元素所

1 ［指*Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 1865。］

激起的情绪是"客观"感情，而移情就会是客观感情与直觉审美元素的结合。1908年，沃林格［Worringer］（在《抽象与移情》［*Abstraction and Empathy*］中）以另外的方式做出阐述。他从利普斯［Lipps］的"移情"体系开始。沃林格将抽象界定为"移情的整合"［integration of *Einfüblung*］。这导致泛神论-抽象［pantheism-abstraction］成为关于世界的一种先验理解。如此一来，这种界定便完成了从移情向由艺术品抽象出结构与色彩诸种神话的转变。

对纯粹可视性［*reine Sichtbarkeit*］做出学理性表述是康拉德·菲德勒（1841—1895）的成就。菲德勒从康德对主观知觉［subjective perception］与客观知觉［objective perception］所做出的区别出发：康德认为主观知觉决定愉悦或不愉悦的感觉，客观知觉则是对事物的再现［representation］。对菲德勒来说，客观知觉是艺术固有的领域，所以视觉与再现、直觉与表现就同艺术作品有了密切的关联。艺术的本质特征引出了"能产性沉思"［productive contemplation］这一概念，反过来这一概念又将艺术与认知［cognition］问题相联系，将感情排斥在艺术之外，并将艺术归纳为有关形式的知识和纯粹可视性。这是一条回到康德的途径，但它是由赫尔巴特创造的一种康德思想的变体；而实际上，菲德勒是以审美现实主义［aesthetic realism］之名反对审美理想主义。此外，菲德勒同赫尔巴特一样，不仅拒不承认有关美的问题，而且也不承认有关一般艺术的问题，而是宣称只存在着具体的各门艺术。他打算只关心视觉艺术，却又创建了有别于美学的"艺术科学"［science of art］。

275

菲德勒在将视觉与触觉作比较时注意到，触觉没有自己独特的表达方式，所以我们不得不求助于坚硬、柔软、粗糙等概念以表现触觉。相比之下，就视觉而言，就有一些活动是视觉感官的直接结果，例如做手势、描画、涂绘、塑形。这些活动不需要思想这一中介。出于这一原因，绘画、雕塑和建筑都有着自己的法则，这些法则不是自然的法则，而是可视性的法则。科学所理解的自然绝不会成为艺术再现的对象。凝视对象的方式对科学和艺术而言都是片断式的，正是它将作为艺术观看的自然与被科学描述的自然区分开

来。艺术的方式是再现与造型，它受制于某些条件，即可视性的知识法则。法则不能强加于艺术活动，我们必须理解艺术活动如何遵守其自身观看方式的法则。为了理解伦勃朗带有晦涩暗部的绘画方式，就必须阐明其风格的形式意义。

276

对艺术的历史研究应当是对那种专门知识的历史研究。专门知识的获得是通过艺术而不是对艺术的想象式描述，如描述成时代精神或民族精神的表现，或是描述成一部文献学类的学究式、琐碎的历史。在批驳这种限于搜寻起源和历史联系的历史研究的同时，菲德勒指出有意义的艺术人物、真正的天才是突然出现的，而且常常是在新时代的开始而不是旧时代的尾声。天才的本质就是使人们用新的眼光看待世界。天才没有前辈先行者而只有后来的模仿者。

画家的理想世界不是被诸多规则所改善的自然，而是一种理解和再现自然的方式，其根源深植于个体。出于这一原因，赞赏艺术从早期的装饰进化到伟大时代的杰作就是个错误；艺术不会进步，艺术是跳跃的。艺术规则的价值在于艺术制作者的作品，而不在于它们得到了规则继承人的遵从。如果技法被看作某种习得之物，那么风格便取代了艺术。拉斐尔、米开朗琪罗、科雷乔、莱奥纳尔多、提香，每位都用自己独特的方式创造出自己的艺术天地，尽管不可能说出谁比谁更好。反而是，卡诺瓦与达维德、卡斯滕斯与科尔内留斯都没有表现出这种艺术法则，因为他们所处的是一个反艺术的时代。

菲德勒用如格言般的片断式写法记录下这些和其他令人信服的深刻见解。[1] 他论建筑的著作是他唯一一次尝试建立起一部不间断的艺术历史。[2] 他认为建筑只是在两个时期，即希腊和罗马式时期才获得了纯艺术的声望。他的论点基于有关建筑本质的概念，而且他拒绝将建筑作为民族和时代的表现

277

1 [ 指 *Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst*, 1876; *Über Kunstinteressen und deren Förderung*, 1879; *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, 1881; *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887。]

2 [ 指 *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, 1878。]

形式来研究。建筑的本质因此是从无形［formless］到成形［formed］的发展。无形即艺术的材料，它原初实际上要求的是封闭的和遮盖的空间。形式并不是必须强加于材料身上的一个先存事实［pre-existing fact］，因为形式不能在材料之外而存在；它最协调地体现出原初实际要求的合适性（在这方面菲德勒与桑佩尔的看法一样）。希腊石制神庙起源于木制结构，也是那些原初表达木制构成实际要求的形式元素的最佳建筑体现。这就是希腊人达到建筑完美的原因。在希腊人之后，建筑沦落到并不很成功的尝试性层面。哥特式建筑展示出了结构能力的奇迹，但它不是一种不间断的发展，且没有满足功能性的要求。罗马式风格极大地优于哥特式，它封闭的空间由拱顶［vaults］来遮盖。此时的框架［shell］是一体的，拱顶不可能由一些支柱［supports］来穿插支撑，而是通过坚实的墙体从实际的地面竖起来。通常，罗马式风格舍弃圆柱而启用墙墩［piers］。这些墙墩实际上就是墙体的部件，它们位于墙体间隙之间；其最完美的体现是集墙墩［clustered pier］，因为集墙墩是带肋拱顶［ribbed vault］的直接延伸。罗马式风格在布鲁内莱斯基和米开朗琪罗设计的穹顶［domes］那里得到了复现；穹顶完全摆脱了所有物质性的束缚而变成纯粹的形式。

这种严谨的讨论是基于这么一个原则：如其他领域一样，建筑在没有受到严苛的内在发展法则支配之时，大量的发现和观点不是激励它而是使它支离破碎。显然，这一原则在菲德勒的所有著作里都受到了过度的理论阐述；这是乌蒂茨［Emil Utitz］和其他学者所注意到的。人类的想象力实际上要比严苛的内在发展法则所容许的自由得多。然而，菲德勒的批评价值并不在于其约束性，而是在于其对希腊和罗马式建筑所做的阐释。 278

阿道夫·冯·希尔德布兰德（1847—1921）是菲德勒的密友，也是冯·马雷斯在罗马时的密友。他的著作《造型艺术中的形式问题》［*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*］（1893年）受到广泛的赞扬。虽然希尔德布兰德限定和削弱了菲德勒的观点并显示出学院派艺术的倾向，但他的确是更直接地查验了将这位朋友的判断理论用于雕塑时的结果。他发现了远观与近看之

间的表征差别：远观的表征是综合的，亦即艺术家的视象；近看的表征是分析的，亦即经验的视象。由于远观是有关表面的视象，所以任何人意欲艺术地再现纵深感，就必须不断地求助于投影平面［projection plane］；也就是说，最重要的是，纵深的视象是在表面视象范围内的一种暗示。这种视象用于表现表面整体的艺术需要，米开朗琪罗运用过，切利尼就没有使用过。同样，因为这种视象部分是自然存在的形式，所以只有有效的形式［form of the effect］才符合艺术性视象。然而，明暗关系比立体造型有着更为强烈的效果，每一对象应当沉浸在空间里，而对象的意义又取决于对空间整体的印象，看起来像是一个封闭的体积。艺术无法表现动态本身，而是用静态的人体呈动态姿势来暗示，因为，假如功能性意义没有在空间整体中表现出来，那这些就不是艺术性的意义了。卡诺瓦认为纪念碑是添加了立体塑像的建筑，这是误解；因为假如浮雕要看起来有纵深感而不是粘贴在墙上，那整个279 统一体就得有个建筑构架。而另一个错误以著名的古代群像《法尔内塞公牛》［Farnese Bull］为例，其中的造型部分仅仅由行动而非紧密的空间整体来控制。在现代艺术里对空间整体的风格要求被完全遗忘了，然而希腊雕塑家和米开朗琪罗都遵守这些要求。简言之，希尔德布兰德试图查明艺术性视象的特征以反对感官的模仿自然，而在历史阐释和论辩反应的范围内，他毋庸置疑地达到了目的。

菲德勒和希尔德布兰德将他们的判断除了建立在上述观点上之外，还建立在对希腊时期和意大利文艺复兴时期艺术的生动体验上。依据他们的看法，这两个时期以外的任何艺术都没有达到完美。菲德勒尝试将希腊神庙特有的评判标准用于罗马式教堂，他这样做时是小心翼翼和没有把握的。因为任何人都会批驳菲德勒不尊重哥特式建筑艺术的态度，所有人都能认识到丰富的人类想象力在沙特尔［Chartres］和兰斯［Reims］这两座主教堂里完美、协调、自由的展现。同样，我们赞赏希尔德布兰德的观点——对动态的艺术再现是用静态的人体呈现动态的姿势，他并借此解释希腊和文艺复兴的浮雕中某些姿势的艺术价值；但值得注意的是，这一观点并不像希氏所以为的那样

是一个规范，而只是一种对某些艺术作品有效、对其他无效的解释方法。实际上，将人物表现成持续运动的明暗关系，是提香、伦勃朗和杜米埃的独特画法，这种画法应当在完美的艺术中占有合适的地位。

所以，有关纯粹可视性的理论要在艺术判断中实现其全部的可能性，就必须放弃其确定标准的努力，并承认这一理论在历史研究中的作用必定是相对的。 280

在此方面做出最重要贡献的是阿洛伊斯·李格尔（1858—1905）。人们不清楚李格尔是否与菲德勒有任何直接的理论交往，但是两人都认同赫尔巴特学派的形式主义（李格尔曾经是齐默尔曼的学生），也都对桑佩尔的材料主义解释有过极大的兴趣，而且最后都反对纯粹的文献学方法和丹纳的艺术史学说。李格尔不具有菲德勒那种康德式的严谨，然而他坚定地意识到需要克服实证主义的观念；而且他对艺术作品也具有极为广泛的知识。

李格尔深信艺术的历史应当是全世界的历史，并与艺术史研究中两种主要的传统偏见做斗争。第一种偏见就是在美的艺术［fine arts（美术）］与实用艺术或小艺术［minor arts］之间做出等级划分。这种等级划分一直持续且至今仍然存在，即美术用于再现人及其相关的事物，而小艺术仅指装饰［decoration］。1893年，他在《风格问题：装饰历史的基础》［*Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamenti*］一书中，便展示出一部从埃及直到伊斯兰的装饰历史。

［第二种偏见是］某些时期的艺术创造，过去和现在都一直受到贬低，其中就有罗马帝国时期和巴洛克时期的艺术，而对它们做出评价所依据的标准，却是为评价希腊时期和文艺复兴时期的艺术而确立的。李格尔在1901年出版了《罗马晚期的艺术遗迹》［*Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*］（Late Roman industrial arts[1]）；并写作了《巴洛克艺术的罗马起源》［*Die Entstebung der Barockkunst in Rom*］（The Origins of

1 ［此为作者的直译。作者选用“工业艺术”这一19世纪下半叶流行于欧洲大陆、20世纪初传入美国的术语，实指arts and crafts（艺术与工艺）；此词不能汉译为“工艺美术”，因为此词的提倡者威廉·莫里斯［William Morris］强调的就是Arts not-Fine（非美的艺术）；而李格尔也反对美的艺术与小艺术的等级划分。此书标准英译为*Late Roman art industry (Archaeologica)*, tr. R. Winkes (Rome, 1985)，故中译者据此将书名译作具有考古学特征的《罗马晚期的艺术遗迹》。］

Baroque Art in Rome），于其身后的1907年出版。他的目的就是要重新发现这些时期的艺术特征，以及查明这些时期艺术中的观看方式和感受方式，并确定这些时期并非衰弱时期，而只是不同于之前的那些时期，因为这些时期创造出了新的艺术，尽管在创造新艺术时经历了不确定、错误和偏离。

281

李格尔用来证明其历史关注和审美判断必要性的原则是艺术意志［*Kunstwollen*］（will for art[1]）。他没有对这一原则做出理论界定，但却将其用于反对那种将艺术仅仅看作是复现自然的技术能力的观点。他在查明了形式在整个历史上都会改变之后，便反问自己是什么力量改变了形式。桑佩尔及其追随者曾经用目的、材料和技术来说明风格，而不考虑创造性的心态。李格尔批评了这种解释，于是提出作为理想主义论断的艺术意志。如果艺术作品脱离了精神性的创造过程，那它也就失去了生命；必须要查考艺术作品创造的起源。艺术意志因此就不是任何特定时期艺术的各种目的的综合体，而是特定时期艺术的趋向、审美推动力、萌芽；换言之，是一种动态价值、一种真正的力量。艺术意志是风格的原则，且必须与风格的外在特征区别开来。李格尔还反问自己：艺术意志的诸多可能趋向，亦即它的各种类型，能否先验地［*a priori*］确立？以及是否决定有可能用赫尔巴特的做法来确立其类型？而赫尔巴特的做法就是查看物自身及其在空间、在客观知觉和主观知觉中的触觉特征与视觉特征。如此一来，李格尔通过指出每件艺术作品既是对自然的再现，同时也是对自然的程式化［stylization］，从而否认了自然主义与理想主义之间的对立。然而，他犯了一个错误，就是认为其先验的分类也可以是适用于经验性［*a posteriori*］目标的分类原则。他意识到艺术中个体是唯一的现实，而流派或群体都只是名称而已；但他也认为精神在其发展，甚至在其基本元素中会发生改变。李格尔因此而忽略了人类精神的永恒性；而在那个激励他清除其时代历史和实证主义成见的理想主义中，其理论比在作为美学体系的那个有机体本身中要更加正确一些。

282

1 ［在英文里还可译成“artistic intention”（艺术动机）、“artistic intentionality”（艺术目的）、“artistic will”（艺术意愿）或诸如此类的概念。］

在《风格问题》一书中，李格尔仍然不得不接受实证主义的偏见，即通过找出复杂现象的简单要素而认识复杂现象。从史前、埃及、美索不达米亚、腓尼基、波斯、希腊、罗马、拜占庭和伊斯兰的艺术遗物中，他用这种方式找出某些装饰类型并研究它们的发展。这些就是几何风格、母题重复分置中心元素两边的对称风格以及叶饰［foliate］母题（莲花饰［lotus］、莨苕饰［acanthus］、棕叶饰［palmette］、卷须饰［rinceaux[1]］）的所有角度：正面和侧面，以及它们的所有组合形式和协调形式。李格尔的目的是既要发现每个装饰母题的构成原则，又要追溯从希腊直至伊斯兰艺术的装饰发展。于是他专注于对从历史现实即个体艺术作品中抽离出的装饰母题的来源及其发展作历史研究；这一错误在李格尔的后期著述中没有出现。

李格尔在最后一部书里讨论了罗马晚期的工业艺术，有效地概述了一部那个时期的建筑、雕塑、绘画和装饰方面的艺术史，并大体描述了那个时代的艺术意志。他还将艺术形式与那个时代的社会、宗教和科学环境相联系，甚至涉及有关圣奥古斯丁美学的批评史。不过，他在该书中不是讨论外在的相关状态，因为他的注意力集中于个体艺术作品和艺术意志上面，或者更确切些说是聚焦于艺术作品的视觉式样［visual patterns］上面；正是各种视觉式样促使他追溯每件艺术作品被创造时所依据的那些原则。在这个意义上，艺术意志变成了创造性艺术家的实际知觉［effective consciousness］，并在历史上得到了重新创造。

283

譬如，李格尔对现藏罗马卡比托利博物馆［the Capitoline Museum］的所谓亚历山大·塞维鲁［Alexander Severus］石棺［sarcophagus］所做的分析如下：浮雕的背景能看到的就是一溜挤在一起的人头，而不是早期实例里一览无遗的地面。这一溜人头的下面不再有任何背景，因为人物排成了两行，且后排的人物只有头部能看得到。前排的人物为高浮雕［high relief］雕刻，这使人物之间的空隙里阴影很深，人物就像在空中自由地移动。与一些同时代

1　［此为卷须饰的法文词，德文为Ranke，英文为tendril。］

或大约同时代的石棺相比这种特征似乎更加明显，那些石棺上的人物是依附在背景地面上的。空间完全独立的高浮雕倾向在这种作品中得到了最充分的表现。不过，由背景所提供的稳定性，即使在背景被限制成一溜人头时，也引导艺术家赋予外形结构以一种明确感；这样处理空间独立的人物是不寻常的。在亚历山大·塞维鲁石棺上，古典的明确感让位于一种巧妙的明暗手法，虽然许多的阴影仍然暴露出了触觉观念的余迹。随着这种风格变得更为协调，人物也变得更为视觉性，且轮廓也更为简洁。

而价值判断［value judgment］没有构成这种分析的一部分。事实上，固守一种即为抽象过程的视觉风格［optical style］，对需要具有艺术性的作品而言绝非必要。艺术作品的必要条件在于作者的个性，而不是任何抽象过程。艺术家在触觉与视觉的折中方案［compromise］里也许找到了完美或蹩脚的形式。李格尔的分析之所以重要，就在于明确了这种折中方案的特征，亦即该石棺不仅关系到二元术语［dual term］触觉－视觉［tactile-optical］，而且关系到整个古代的艺术性视象的发展。艺术作品中得到评价的是艺术家的创作过程，而且人们能够比李格尔更好地重构这一过程，不过他的分析也是明显地不完整，因为他所指的艺术视象类似于一种特殊的感觉方式，而这种感觉方式应该先期得到阐明。所以他的分析并不完整，但就目前的情形而言又是毋庸置疑的。

284

如果李格尔没有清晰地体验过出现在古代的各种形式折中方案，并通过对艺术作品的直接分析而重建它们，那他便不可能明确这类折中方案的特征。它们的主要发展阶段可以归纳如下：埃及浮雕中的触觉性表面如此重要，致使人物与背景平面发生联系，而完全不考虑深度。希腊人赋予人物以空间的自由，这导致构图的中心化、短缩法和阴影的出现。希腊人的革新限定在三维、封闭的空间内，但不包括无边、开放的空间；他们关注空间内的独立形式而不是空间本身。其人物的构图继续被认作是与背景平面相关联的，在高度和宽度而不是深度上与背景平面关联；这种情形延续到希腊化时期［Hellenistic period］，此时人物开始被认作与背景平面无关而与三维空间

有关。进一步的发展是在罗马帝国的早期阶段，彼时一种视觉性折中方案被允许去替代触觉性折中方案（此处李格尔得益于维克霍夫的观察），由此而使浮雕变得更低，而阴影也就减少了，场面呈现出一种远观的景象。在整个帝国时代的中期，重叠的人物、背景地面的消失和强烈的明暗对比替代了早期的明暗对照法和过渡性的细部，这些也许都会被人们留意到。在帝国晚期，出现了复归过去和指向未来的一些征候，后者主要在于能用人物表达新的感觉（基督教）方式和三维空间里新的独立性。然而，作为视觉性折中方案的结果，具有触觉性本质的诸多细节便被舍弃，侧面像［profiles］再次得到推行，虽然侧面像曾在古代近东极为常见。 285

回头再看亚历山大·塞维鲁石棺，如没有上述扼要提出的古代所有的视觉表征，对石棺的分析便不能成立，而且石棺还可能会被人依据一些无关的、可能引起歧义的标准来解释。

李格尔用相似的视觉表征分析了罗马的巴洛克艺术，亦即根据表征的一致性或易变性，不是要用表征去作判断，而是要使这种判断摆脱源于希腊和意大利文艺复兴形式主义的那些学院派偏见。

海因里希·沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］（1864—1945）比李格尔著名得多，他现在被认作是纯粹可视性表征的主要发现者。他更为深刻地意识到需要对文化和艺术中的心理学传统做历史研究，因为布克哈特曾教过他文化史，而希尔德布兰德则向他讲授过有关视象的历史。不过，他将不同的历史研究方法并置起来，致使这些方法变得混乱不堪、极不完善。他的思想要比李格尔的缜密得多但却少有创造性。更重要的是，他的趣味局限于文艺复兴和巴洛克艺术，所以他不具有李格尔所具有的综合的广博知识这一优势。比如沃尔夫林不懂早期艺术［primitive art］，且在讨论时称之为死板、无条理和缺乏整体感。

他的两部著作《文艺复兴与巴洛克》［*Renaissance und Barock*］（1888年）和《古典艺术》［*Die klassiche Kunst*］（1899年；*Classic Art*，1952年），对于 286

心理学、文化史和纯粹可视性有丰富的评述。他的《美术史的基本概念》[*Kunstgeschixhtliche Grundbegriffe*]（1915年；*Principles of Art History*，1932年）思路甚为清晰，且在讨论有关近代艺术中的风格发展问题方面无疑要优于上两部较早的著作。该著的基本概念是有关纯粹可视性的五种表征，每一表征由两个对立的术语组成。而全书都在讨论这五种表征：

1）从线描到涂绘的发展。沃尔夫林先将线条定义为肉眼的向导，进而逐步贬低线条的价值。更笼统地说来，线描指的是用触觉意义上的轮廓和外表来勾画对象[objects]，涂绘则意指摒弃触觉性的设计而偏爱纯粹的视觉呈像[visual appearance]。在第一种情形中突出的是对象准确的边界，在第二种情形中突出的是对象无边界和变化中的呈像。从造型和轮廓的角度来看待对象，就使它们相互隔离；而从涂绘的角度来看待对象，它们便交融在一起了。前者的兴趣全神贯注于个体、有形的对象，似乎具有一种触摸得到和固体的价值；后者的兴趣与绝对的可视性有关，似乎是一种不确定的呈像。

2）从平面[plane]到纵深[recession]的发展。在古典艺术，亦即文艺复兴盛期的艺术中，构图中的所有部分都被置于表层平面；但在巴洛克艺术中，突出的是重叠[overlapping]。平面是线条的元素，一个平面的延伸就是最清晰的轮廓。削减轮廓线还伴随有削减外表，以使肉眼主要从物体是否前进或后退的角度来确定它们。这不是一个质的差异，因为纵深的视象与再现

287

空间的能力大小无关。它是一种完全不同的观看方式。由此，“表面”或“平面”风格不是早期艺术的风格，而是第一次出现在短缩法和透视法被完全掌握的时刻。

3）从封闭[closed]形式到开放[open]形式的发展。虽然每一件艺术作品都应当是一个独立的整体，否则它就不完整，但对这一要求的解释在16世纪就比在17世纪里有着更大的差异。与巴洛克风格所选择的松散形式相比较，古典设计可以被看作是封闭的形式。这不是一个简单的倒退问题，因为规则的懈怠和构成能力的削弱产生出一种本质上全新的再现手法，这一手法

必须包括在基本的再现形式之中。

4）从多样性［multiplicity］到整体性［unity］的发展。在古典的协调理论中各个部分总是保持着某种独立性，而不管它们在整体中占多大的部分。没有早期艺术的那种碎片状态，因为部分与整体的协调不需牺牲其独立的特征。观众于是面对着一个结合体［articulation］、一个从部分到部分的转变［transition］；这符合一种极为不同的状态，即不同于17世纪开始并要求的整体性状态。这两种风格都具有整体性（相对于前古典时期［pre-classic period］这一不懂此概念真正意义的阶段而言），但多样性风格是通过协调自由的部分获得的；而整体性风格是通过用一个独立的主题整合所有的部分来获得的，换句话说，所有的部分完全从属于主要的元素。

5）从对象的绝对清晰［clarity］到相对清晰的发展。这种对比有点接近于线描—涂绘的对比。绝对清晰是再现被单独对待的物体，且具有造型的感觉；相对清晰是再现出现的物体，人们看中物体的整体性尤其是它非造型的品质。还要强调的是，绝对清晰这一理想在古典时期得到鼓励，在15世纪只是受到些微的怀疑，而在17世纪则被主动放弃。不是因为巴洛克艺术已经变得杂乱无章——混乱总是令人讨厌且没有艺术性——而是母题的清晰不再被认为是再现的首要目的。形式不再必须是完整的展现，只要表现出基本要素便足矣。构图、光线和色彩不再具有纯化形式［clarifying form］这一简单的作用，而是充满着它们自己的生命。作为一种普通的再现形式，相对清晰的引进发生在艺术史的本质呈现出一种全新面貌的时刻；就这点而言，在巴洛克风格背离丢勒和拉斐尔的理想之时，并未造成实质性的差异，而是指向一个十分不同的世界。

288

上述五种表征可以被视为有关相同现象的五种看法，如沃尔夫林本人所做的那样。线描或造型表明其自然地关系到表面构图的严格空间分配，以及构成主义式或封闭的形式、各部分的独立性和绝对清晰。另一方面，形式的相对清晰也许关系到强调有损于部分的整体性，关系到表面范围内非结构性

的流畅，还关系到涂绘-印象派式的诸种折中方案；尽管有这些表面呈像，但再现深度的风格也属于这第二种相对清晰的流派，因为这种风格基于对人眼有意义而对触觉感无意义的某些呈像。那么，此时便有可能将这五种表征简化为李格尔所使用的二元术语触觉-视觉（李格尔又是通过齐默尔曼而从赫尔巴特那里继承了这一术语）。

289

在晚年，沃尔夫林对自己的表征批评做出了一些修改。他更为小心地回避对形式与内容做出明确的划分，而宣称每一新的视觉风格中都形成了一个新的世界。人们不仅观看的方式不同，而且看到了不同的事物。不可能简单地谈论一种新表现，其原因在于，我们此时在讨论诸种发展，尽管这些发展会仅仅出现在视觉过程的范围内，但它们实际上属于精神的历史；而不找出图像对图像、形式对形式产生持续影响的内因，它们就仍然是令人费解的。此处沃尔夫林没有考虑到每件艺术作品的起源在于生命而不在于前辈作品，因为他接着说到其时弗兰斯·哈尔斯和委拉斯克斯用生动的笔触替代了霍尔拜因［Holbein］僵硬的设计，人们会认为那是源于人的新视象，这种新视象就是不再在静态而是在动态中看到基本品质。他认为同样的变化也出现在人们无法讨论实际动态的静物画中。不过，静物画也有一种动态感，固然不是在对象本身，而是在明暗的运用这一曾帮过17世纪画家的手段上。同样，沃尔夫林并不太确定自己那些表征的历史发展，即他所谓开放形式必须在封闭形式之后。事实上，历史证明趣味的变化并不基于逻辑，也经常有开放形式被改变成封闭形式。这一点用现代艺术的实例来解释就易于理解。

今天，纯粹可视性的诸种表征普遍为艺术史家和批评家所采用。许多人甚至增加了更多的视觉表征。这是一个有利因素，因为他们的目的就是拟定研究艺术作品的方法。的确，要给每件艺术作品找到表征会是一个充满矛盾的理想。

290

运用视觉表征有时导致许多不明确的艺术史研究，例如，对抽象表征的历史研究欲成为对起源的历史研究或是“无名”［without names］的艺术史研

究，因为它想成为对观看方式的历史研究。这种类型的历史研究忽视艺术家个性在艺术作品中的作用，而菲德勒已表明过艺术家个性的重要性。有关视觉表征的历史研究必须限定在对有关趣味一个方面的历史研究做出补充，它从而能方便地与一种类型的文化史研究相结合，而那种类型的文化史研究是由布克哈特和德沃夏克［Dvoràk］发展起来的，我们在前面一章讨论过它。

# 第十二章



## 现代艺术

冯·马雷斯和菲德勒的纯粹可视性与法国艺术中抽象派起源之间的历史联系，也许可以在拉福格的写作中见到，拉福格其人我们已经提到过。不管怎样，到了1880年，随着印象主义的转折而出现了对形式原理的需要和朝向抽象艺术的趋势。

塞尚、分剖主义［点彩派］画家修拉以及象征主义画家高更都被视为法国抽象艺术的先驱。约在1890年，莫里斯·德尼［Maurice Denis］对新传统主义［neo-traditionalism］的定义是用下面一段名言开始的：要记住的是，在再现一匹战马、一个裸体人像或任何事件之前，绘画本质上就是被按既定顺序布置的各种色彩铺满的一个平展表面。[1]

在1905与1910年之间，绘画界出现了两场伟大的革命——野兽派［Fauvism］和立体派［Cubism］。虽然起初它们似乎注定是短命的，但它们持续了相当一段时间，而且今天的绘画如果没有它们就不会存在。

就社会状态而言，两场革命就是自20世纪初便成为我们时代特征的动

1 ［Se rappeler qu'un tableau—avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote—est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.］

荡、不满、寻求激进主义的结果。

就哲学而言，它们是对理性的反抗，是柏格森式［Bergsonian］直觉的胜利。

就道德而言，它们代表着不惜一切代价追求真理的愿望，反对所有的传统却没有提出新的原则。

292 最后，就文化而言，它们强调人道主义［humanism］的危机，并坚信能够建立一种新秩序而不需参照旧秩序，甚至要反其道而行之。自然科学促成了这一新的知识态度，因为那些伟大的新假设暗示出，现实也许超出了感觉和理性所能理解的范围，而且也许会被想象力发现。有些奥秘已经被科学发现所揭示，而其他的奥秘则正为人们所研究，因此所有的人——画家就是其中的佼佼者——都认为自己能够揭示出更多的奥秘。

自从文艺复兴时期以来，不同的艺术家对科学有两种不同的态度：要么通过确定艺术的理性准则而受益于科学，要么为了想象力的权利而反对科学。野兽派采用的是第二种态度。相反，立体派则声称要用艺术代替科学，或者不管怎样，要创造一门他们自己的科学。这种目标就需要理论。塞尚、修拉、高更和凡·高［Van Gogh］也曾感到需要理论。但野兽派就没有这种思虑，而且他们的美学也是含糊不清的。由于立体派有理论的武装，使自己比野兽派更具影响力。

不过，野兽派与立体派并非截然对立的，阿波利奈尔［Apollinaire］要是活到1919年或许能断言，野兽派于1906至1908年的作品就是立体派的前奏。事实上，野兽派画家和立体派画家都不愿依赖由对不同现象［appearances］的反应所引起的情感，他们都想根除印象派画家的那种感觉论［sensationalism］并接触到更真实、更深邃的现实。由此出现了对传统文化的否定，阻止了通过整个传统惯例机能与传统文化发生联系，且出现了对历史价值的深刻怀疑。

293 实际上，他们试图通过转向无历史的［non-historical］文化而绕开历史，高更旅居塔希提岛［Tahitian］和兰波［Arthur Rimbaud］赴非洲探险就是明证。所以，野兽派和立体派在视觉再现方面都摒弃了传统的透视法和立体造型的古

典理想。他们反而转向平涂色块的绘画，即转向色彩的绝对值和直接表现力。

毕加索［Picasso］十分明显地受到了非洲艺术的影响，尤其是在他最早的立体派时期。但是布拉克［Braque］这位立体派的另一领导者，却主要受的是野兽派的熏陶。

的确，立体派在其第二阶段，尤以法国艺术家如梅景琪［Metzinger］、德洛奈［Delaunay］和莱热［Léger］为代表，表达出一种历史信条，就是明确地宣称立体派信奉机器时代。这种对机器时代的神秘感似乎与野兽派截然不同，但是它也可以被视为回避历史而面向未来的另一方式，正如对非洲艺术的颂扬是回望远古，离开历史而进入史前的一种方式。

不过，分析式［analytical］立体派代表着对批判性思想的诸多需求；这种批判性思想是通过对塞尚的绘画做仔细的反复查验而出现的，以反对野兽派的直接表现力。

与此同时，立体派不可能回避另一源于现代艺术的需求，这一需求也是缺乏绝对真理［the absolute］的另一表征。那就是表达宗教情感。鲁奥［Rouault］就极力地主张表达出宗教情感。宗教情感的表达也为表现主义［Expressionism］铺平了道路。因此，毕加索风格的后续阶段都可以解释为必须要满足各种复杂和矛盾的要求。

最后，如果现实的确与现象、自然或历史不一样，那么现象、自然和历史也就实在地构成了我们的经验；且只有通过对它们做出分析，才可能达至对超然存在于它们之外的现实的直觉认识。因此，不管立体派的初衷如何，它都是对传统的修正和新的尝试，试图发现那些被认作是支配和约束自然的比例和数学法则，其分析意在恢复视觉语言［idiom］更深刻和最主要的价值。

294

然而，当这些革命的艺术家转而关注博物馆里的艺术作品时，他们惊讶地发现，几乎所有往日的大师从一个角度看都可以被视为立体派画家：大师们在一定程度上已认识到并表达出现实中持久的结构意义。

虽然绘画确立了20世纪的风格，正如过去一样，但雕塑却竭力追求实现

由绘画提供给它的有关世界的新视象［vision］。由于这种新视象的基础是表现对象与其周边万物的关系，而不是对象的独立性这一古典雕塑的特性，所以现代雕塑不得不背离自己的传统，并接受了来自立体派绘画的抽象形式原则。

直到20世纪初，建筑中的趣味并没有跟上绘画和雕塑的迅速变化，文艺复兴和巴洛克的许多形式以一种更为机械的手法重复着。不过，一旦的确出现了这种重复，对传统的反抗在建筑领域就比在其他艺术领域里要激烈得多：破坏就更彻底，合乎情理的重建就更缓慢、更迟疑不决。此外，相应的艺术作品也少了，虽然建筑概念的变革具有极为深刻的社会意义且影响十分深远。新趣味的原则建基于形式与功能的一致和各种形式的有机联系。

295 立体派画家阿尔贝·格莱兹［Albert Gleizes］试图在古老的艺术形式，尤其是在罗马式和哥特式作品中找到节律［rhythm］的基本法则，这种节律在对现实的根本感知中颇具有效性。他认为一旦人们认定对艺术的历史研究必须具有基于实证法则的科学方法，人们就能理解到如何开始重新评价古典的形式观念，或者如何直接将立体派与历史连续性相融合，因为立体派“研究机制［mechanism］中的体积［volume］，以及恢复透视法的多重角度”。尽管方法不同，但这一过程的结果不会迥然有异于李格尔和沃尔夫林所代表的纯粹可视性理论。在使古典形式丧失其历史依据之后，对古典形式的绝对、理论或者形而上学（即非历史的）价值的认可，正好重现于人们会合乎逻辑地认为有激进的反古典态度出现之处。

另一位精于理论的立体派画家安德烈·洛特［André Lhote］看待艺术作品时有着更生动的参与感，并对比喻和形容有极强烈的爱好。至少可以说，他对安格尔的评价就很奇特。在洛特看来，安格尔并不是纯粹的古典主义者和不折不扣的、拉斐尔式的纯粹主义者，浪漫主义批评视这种人为德拉克洛瓦的对立面。相反，洛特说“专业审查官们发现这幅裸体画［《大宫女》（*Grande Odalisque*）］有些缺点，包括两节多余的脊椎骨和将一只乳房错放在手臂下方。他们认为这是对解剖学这门神圣科学的亵渎，解剖学是衰颓的学

院艺术殿堂上的拱顶石[keystone]”。[1] 他接着说安格尔深深地被大自然所感动，因此如果解剖学上的真实与他被眼前的人体所唤起的感觉相反，那就不会再有解剖学的真实了。那背部一条可爱的曲线，如此流畅、如此柔软、如此绵长——他进一步拉长了这条曲线，不禁想向其他人更清晰地表达出自己发现她是多么令人不安。他曲解和否定了自己心中的所知以表现出自己内心彼时的所得。[2] 在《朱庇特和西蒂斯》[*Jupiter and Thetis*]一画里，西蒂斯伸向朱庇特头部的手臂不是一只手臂，不像真实的手臂那样有些转角和杂乱的血管及肌肉，而是创造出来的一个结构，一个用来性感地爱抚和拥抱的热情柔美之物。[3] 于是，感官愉悦与理性的两重性、对比和相互作用，驱使着安格尔去表现一种超越于自然的现实。此时概括出了一个历程，它从安格尔开始，经过印象派画家和塞尚而到立体派。印象派的传统起初被误解和指责为浪漫主义传统的一部分，但在塞尚手上变得具有直接的意义，因为他运用印象派传统创造出“某种实在和持久之物，就如博物馆里的艺术”。感觉再次占据了第一位；没有深深地投入自己的感觉，塞尚绝不会达到能透彻地理解对象的境况。[4] 没有这种能力，天地万物就会有形态上的限制。[5] 反之，万象就变得清澈并透露出它们的来源。[6] 古典的价值再次变成艺术的理想，而此时却是靠着新的感受力而获得的。

296

297

在立体派里，感觉的支配地位及影响被用作判断古代和现代大师的准

1 “Ce nu (la *Grande Odalisque*) possède, aux yeaux des censeurs professionnels, entre autres tares, deux vertèbres de trop et un sein déraisonnablement placé sous le bras: voici profanée l'anatomie, cette science sacrée, cette clef de voûte du temple de l'Académisme décadent.”

2 “Il n'y a plus de véité anatomique, si cette vérité est en opposition avec la sensation que lui donne le corps qu'il a devant le yeux. Cette courbe adorable du dos, si déliée, si souple, si longue, il l'allongera encore, malgré lui, pour mieux rendre apparent à autrui le trouble qu'elle lui inspire. Il déformera, il entrera en contradiction avec ce que son esprit sait pour exprimer ce que son coeur vient d'apprendre.”

3 “Tel qu'il est en realité, avec ses angles, et le fouillis de ses beines et de ses muscles, c'est une forme inventée, une chose chaude et sinueuse faite pour caresser et envelopper sensuellenment.”

4 “Pouvoir de lire à travers les objets.”

5 “L'univers pour lui n'eut des limites materielles.”

6 “Les phénomènes devinrent transparents, et laissèrent voir leurs sources.”

则，这表现在J. W. 鲍尔［J. W. Power］论画面构成的著述中，以及对拉斐尔、杜乔［Duccio］、鲁本斯和胡安·格里斯［Juan Gris］作品的几何学分析里。鲍尔的全部精力仍然集中于阐明立体派的“两重性”问题，不过，此处是用纯粹的几何学术语来表达的：表面（或平面）概念与深度（或体积）概念。实际上，这种两重性在严谨的观察中得以确立，显然是因为表面不能因偏爱深度而被排斥，或是因偏爱平面而排斥体积。这种态度还揭示出一种固有的歧义：想表达出原创性和形式新颖的理想而不需徒劳地削弱传统；而在现实中，这种态度力争实现自我而又不完全否定自然现象和情感的价值。

以下是胡安·格里斯的贡献。这位西班牙画家与毕加索和布拉克一道，是早期立体派画家之一。格里斯的艺术观点，被D. H.坎魏勒［D. H. Kahnweiler］记录在对这位大师的详细作品分析里。他说，可以将胡安·格里斯与毕加索相比较，其方式几近将拉斐尔与米开朗琪罗相比较。格里斯和拉斐尔是工整的、稳定的、古典的，有着一种热诚的纯净；毕加索和米开朗琪罗是混乱的、浪漫的、极富表现力的。然而胡安·格里斯赋予情感价值以首要的地位，并回应了布拉克愿意以规则矫正情感的说法；他本人喜欢让情感矫正规则。所以，规则先于情感，正如本体［noumenon］先于现象；也正是在直觉的节律内经验被湮灭，它给直觉的节律注入了新的活力。不过，格里斯希望将他自己的综合式［synthetic］立体派与分析式立体派区别开来：“我开始是组织画面，然后就确定各种对象。意在创造出不同于现实中已存物体的新对象。恰恰是这一点将综合式立体派与分析式立体派区别开来。这些新对象没有变形。我的小提琴［《小提琴与版画》（*Violin and Engraving*）里］本身就是一个创造，它也就不怕比较。”[1] 亦即，在胡安·格里斯的作品里，变形的倾向是前理性［ex-reason］。胡安·格里斯的绘画实现了阿波利奈尔所指

298

1　“Je commence par organiser mon tableau, puis je qualifie les objets. Il s'agit de la création d'objets nouveaux ne pouvant se comparer à aucun objet de la réalité. C'est précisément ce qui distingue le cubisme synthétique du cubisme analytique. Ces objets nouveaux, du coup, échappent à la déformation. Mon violon, étant une création, n'a plus à craindre la comparison.”

出的概念价值［conceptual value］，因为他的“概念”指的是一种直接认识观念的艺术，而不是将观念转换成寓言或隐喻——那是中世纪而非文艺复兴的艺术。我们因此一定会认为，尽管立体派一方面变成了纯粹的情感或色彩感觉，导致出现四处迅速流传的装饰方案；但在另一方面它又沿着间接的道路回到拉斯金和威廉·莫里斯［William Morris］的立场，即集体的或社会的艺术是中世纪艺术的价值，对象和精神性的源头［matrix］就是制作过程本身。

如果艺术作品不再是对自然的智性再现而是现实的一个客观事实，也就是说，如果它作为“客体”本身就是有效的艺术创造而非它的再现对象，那么，艺术家的行动本质上便是手艺人的技术工序。艺术家既不会创造也不会发明，而只会遵循现实的根本法则，并能在内心发现这一法则，致使他摆脱心中所有的传统和感性或情感积习。 299

分析式立体派形式上的局限被意大利的未来派［Futurists］指出来了，尽管含糊其辞。未来派中最杰出的人物是雕塑家翁贝托·波丘尼［Umberto Boccioni］、画家卡洛·卡拉［Carlo Carrà］和建筑师安东尼奥·圣埃利亚［Antonio Sant' Elia］。波丘尼表达出最原创的观念，体现在同时性［simultaneity］和造型力［plastic dynamism］这两个概念中。波丘尼和卡拉批评立体派是静止的和表现客体，坚持主张未来派是一门不再以客体而是以心态为中心的艺术。但是，这些艺术家更多地关注自己纯粹的意大利遗产而非欧洲的印象主义传统。他们谈论综合，却不是有关视象元素的综合，而是有关经验事实的综合。当波丘尼说一匹动态中的马不是一匹常态的马正在移动而是一个完全不同的东西时，他正在用有关动态的概念替代有关马的概念，换句话说，是在用一个物理事实替代另一个物理事实。然而，同时性这一概念不是要变成综合，而只是易于演变为速度［speed］这一概念而已。这一概念导致被过于滥用的机器时代的神话、实际的而非风格上的反传统主义［anti-traditionalism］的出现，并使美学争论迅速演变成纯粹的政治争辩。

另一位意大利画家吉诺·塞韦里尼［Gino Severini］，在巴黎工作了

很长的时间并与立体派画家有联系；他的著述是关于探究形式的构成规范［structural norms］中比例的基本法则，这些构成规范自文艺复兴时期以来已变得晦涩难解。此处的对立不再是中世纪与文艺复兴的对立，即对瓦肯罗德尔和拉斯金、拿撒勒派和拉斐尔前派而言的对立；而是真实的艺术与幻想的艺术之间的对立，是基于古代传统智慧的艺术与寻求发明和巨大影响的艺术之间的对立。艺术“只不过是科学的人性化”，艺术衰弱的原因就是与科学的分离；理论也不应该与实践和体验分离。艺术家的目的是“依据支配宇宙的真正法则来重建宇宙”。但这种“重建”若不重复创造的过程和行为，便既无意义也无目的。如此一来，借助于雅克·马里坦［Jacques Maritain］的新经院哲学［neo-scholastic］的美学，宗教元素再次进入到了有关现代艺术的理论之中；遗憾的是，它不再具有凡·高的严谨和道德力量，而变成了掌管艺术活动的权威原则。正于此时，始于立体派的艺术运动变成了无用的新原始主义［neo-primitivism］；或者更糟，变成了新古典主义对最重要的未来派和立体派共有特征的必然反应，那就是反传统主义。

300

阿梅代·奥藏方［Amédée Ozenfant］和其他批评家坚持认为，必须将真正的立体派，也就是在1914年已结束的立体派，与第一次世界大战后欧洲艺术中出现的一些艺术运动和倾向区别开来。这种态度乍看起来似乎充满了历史智慧，但当人们回想起这些运动的带头人都是参与过早期立体派的艺术家时，就太缺乏说服力了。归根结底，有关艺术的历史研究首先是一部有关艺术家的历史研究，而不能将之轻率地处理成有关诸多假设的逻辑阐述。还有另一个令人信服的论据：立体派已经创造出了一种视觉语言，且迅速替代了自然主义的典型风格；而这种典型风格及其所有丰富多彩的形式，直到立体派的出现之前都曾是绘画和雕塑的语言。事实上，自立体派以来现代艺术中所有最令人信服的宣言，都建基于立体派形式上的新自然主义［neo-naturalism］，亦即建基于非再现［non-represnetational］或是非具象［non-figurative］形式的原则；或者换一种说法，是建基于形式现实［form-reality］

301

而不是形式图像［form-image］。立体派因此可以被视为属［genus］，而后继的各种运动则可以被视为种［species］。乔治·勒迈特［Georges Lemaître］在《从立体派到超现实主义的法国文学》［*From Cubism to Surrealism in French Literature*］一书中，将立体派的发展划分成四个分支。

1）科学立体派是这一运动的原初形式，它主要是反思和阐释塞尚的一些创新，以及关注于发现感官错觉之外的纯粹现实。

2）玄奥立体派越过了科学立体派的分析过程而力求达到普遍意识［consciousness］的神秘交流，亦即“世界全部精神内容”的综合表达。

3）客观立体派，尽管这一名称使人产生误解，但他们进一步走向了抽象。为了与“纯粹精神性的、没有物质负担的各种蕴涵［implications］”交流，他们希望从自身创造出各种客观物体；而画家必须求助于这种客观物体去表达寓意［massage］。尽管早期立体派仍然利用自然形式的片断，可这些片断是以他们内心的自我所规定的方式组合的，形式只能起源于主观意识，与任何视觉经验无关，所以他们有资格成为客观立体派。

4）直觉立体派与柏格森的直觉［instinct］也即通往超验悟性的道路这一论点有关，该论点是超现实主义画家自动主义［automatism］最早的系统表述。

302

尽管勒迈特在讨论文学而不是视觉艺术，但他的论据同样适用于文学和视觉艺术。的确，通过否定用作再现的形式的价值，并将艺术的价值归于纯粹的创造性行为，立体派画家们扫除了不同艺术形式之间的障碍。艺术变成了对一个隐秘和更真实世界的寓意，那个真实世界超越了理性的范围——一种纯粹的存在状态。超现实主义［Surrealism］于是变成了以立体派为前提的必然发展，而且是诗意地消解了立体派的科学阐述。事实上，对超现实主义最令人信服的批评叙述都是由诗人们做出的。对超现实主义最早的诗意表达见于雅里［Jarry］和阿波利奈尔的写作里，阿氏在战前曾是立体派和未来派的报信者［herald］。“超现实主义”一词最早出现在阿波利奈尔的喜剧《蒂雷西亚的乳房》［*Les Mammelles de Tirésias*］的副标题里，该剧本写于1917年。

第二年，阿氏在其宣言《新精神》[ *L'Esprit nouveau* ] 一文中，重申了这一观点，即艺术家的任务是“exalter le vie sous quelque forme qu'elle se presnete”（用任何可能呈现的形式歌颂生命）。

马塞尔·普鲁斯特 [ Marcel Proust ] 说得更为明确：真正艺术的伟大之处……就是重新发现、重新理解，使我们明白这一现实完全不是我们身处其中的现实；在我们替代这一现实的常规知识变得更为厚实与无懈可击的同时，我们就越来越远离这一现实。我们可能还未有体验这一现实便将死去，这一现实只不过是我们的生活，真实的生活，被彻底揭示和变得清澈的生活，所以这唯一的生活才是真正经历过的；这种生活，从某种意义上说，除了留存在艺术家的心里之外，还每一刻都留存在每一个人的心里。但是他们看不见它，因为他们没有寻找启迪。而且他们的过去也充满了无数的陈词滥调，这些陈词滥调因为未受灵性的开发而毫无用处。[1] 诗歌像绘画一样就是生活，而且像生活行为一样不需要批判性判断。迪博 [ Du Bos ] 认为批评家的作用不能与创造性艺术家的作用分开，保罗·瓦莱里 [ Paul Valéry ] 不止一次地表达出相同的看法。其结果是，批评往往会被改变成艺术行为，而批评家则变成了 *artifex additus artifici* [ 写艺术家的艺术家 ] [2]。

303

主要的超现实主义批评家是安德烈·布雷东 [ André Breton ]、路易·阿拉贡 [ Louis Aragon ]、保罗·艾吕雅 [ Paul Eluard ]、让·科克托 [ Jean Cocteau ] 和让·保罗·萨特 [ Jean Paul Sartre ]。他们的原则受到了柏格森、弗洛伊德

1 “La grandeur de l'art véritable...c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes, aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles, parce que l'intelligence ne les a pas développés.”

2 [ 此句出自克罗齐的名言：批评家不是写艺术家的艺术家，而是写艺术家的哲学家（The critic is not *artifex additus artifici*, but *philosophus additus artifici*）。]

[ Freud ] 和存在主义 [ Existentialism ] 有关非理性理论的影响。布雷东在第一次超现实主义宣言里将这一运动解释为纯心灵的自动主义，超现实主义凭借自动主义意欲口头、书面或用其他方式表达出真正的思想过程。它是思想的口述，一切理性和所有审美或道德成见的左右都不存在。[1] 实际上布雷东正是通过表明这两极即真实与想象之间的紧密联系，希望重新规定主观与客观之间的差异，并将清醒与酣睡、外在现实与内在现实、理智与疯狂、冷静与热爱、生活与巨变这些长期分离的世界联系起来。 304

以下是具象艺术中的最后危机。要在内心发现明确的理由以反对所有的惯例，这意味着参与到普遍的革命进程中。艺术作品要令人信服，就得参与和推动对价值观的彻底修正。它已经是用于判断的一条标准，而且也是用于非具象作品批评体系的原则。毕加索，一个不断用现实欺骗现象的人 [2] 接受了这一原则；而布拉克，一个喜爱规则修正情感的人 [3] 否认了这一原则，因为正是这条原则必须首先被放弃掉。批评因此再也不是对再现的批评，因为艺术的价值源于再现之外的有效原则 [ active principle ]，正是这一原则保证了符号比其所代表的事物存活得更久。的确，它在于对这一幸存物的承认，或是在于对象已被摧毁很久而符号仍具有永恒的当下和行动力。事实上，布雷东往往会从纯粹理论的或争论性的话语，转向专注于以艺术作品的直接性或内在革命力来确定其有效性的批评。布雷东用这种方式限定了短暂的时期，其间德·基立科 [ De Chirico ] 的绘画是真正的超现实主义作品；并说明夏加尔 [ Chagall ] 的贡献没有受到重视这一事实是运动（达达主义 [ Dada ] 和超现实主义）中的严重欠缺，这些运动指向使诗歌与视觉艺术达到融合。最后，在布雷东承认自动主义里既有被动也有主动的时刻而不用区别它们时，他便得以超越了历史超现实主义的局限：超现实主义的基本发现，其实就是钢笔 305

1 “automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l’absence de tout controle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”

2 “qui trompe sans cesse l’apparence avec la realité”

3 “qui aime la règle qui corrige l’émotion”

自动书写和铅笔自动描画，没有预想的目的，笔下生出极其珍贵的物质；这全部的物质也许不是黄金，但至少像是散发出诗人或画家来自情感的光彩。[1]

或再则：只有当艺术家已经力争达到完全的心理物理学［psychophysical］领域［意识只是其中一小部分］时，艺术作品才能被称作是超现实主义的。弗洛伊德已指出这一深渊受对立的缺乏支配，受因压抑所致的感情逆转能力支配，受无时间性支配，受只由快乐原则控制的心理现实的外部现实替代物支配。自动主义就是通向那一领域的坦途。另一可能的方式是，运用虚假的精确［这是缺点］超现实主义能通过记录梦中的图像而达到这一领域，但它是用于证实经验的极不可靠的方式而且充满着陷阱。[2] 上述就是布雷东积极评价伊夫·唐吉［Yves Tanguy］的根据，他试图在唐吉的作品里看出诗歌的原则；同时还是布雷东消极评价达利［Dali］的依据，他将达利的表现技巧看作是倒退（回到了［19世纪画家］梅索尼耶［Meissonier］那里），也将其风格看作是学院派的。

306

由此，布雷东做出了有趣的判断，即抽象艺术已在无任何精神分析［psychoanalytical］歧义的雕塑中找到了最令人信服的形式。尽管雕塑处于这些艺术运动之外，但这玩意儿遭受了立体派和未来派两场大的危机，越来越否定雕塑自身实有的外观［阿尔西品科（Archipenko）、利普希茨（Lipchitz）、劳伦斯（Laurens）、波丘尼、杜尚（Duchamp）以及维永（Jacques Villon）］；一从这些危机里出来，它便开始将构成主义［constructivism］的雕塑与精确的物体相比较，那种物体看来正是用绝对可靠、令人吃惊的精美包裹着。那

1 “La découverte essentielle du Surréalism est, en effet que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, file une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargé de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotinnel.”

2 “Une oeuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a montré qu'à cette profondeur abyssale règnent l'absence de contradiction, la mobilité des invertissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacemnet de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe du plaisir. L'automatisme conduit à cette région en droite ligne. L'autre route qui s'est offerte au Surréalisme pour y parvenir la fixation dite'en trmpe-l'oeil'(et c'est là sa faiblesse) des images de rêve, s'est avérée à l'expérience beaucoup moins sûre et même abondant en risque d'égarement.”

之后，雕塑要想从自己的灰烬里重生，只有诉诸自动主义带来的力量［阿尔普（Arp）］，或是诉诸纯粹平衡的喜悦［考尔德（Calder）］，或是诉诸量感［mass］与空洞［void］之间必要的辩证联系［摩尔（Moore）］。[1] 对视觉艺术强调太微妙的解释或作文学上的重现都是不恰当的，尤其是像科克托［Cocteau］对毕加索和德·基立科的绘画所做的那样。而强调主要的理论、争辩以及说教的论点，如阿拉贡的所为也是不恰当的：阿拉贡将清除我们世界上基督教和历史特征的力量归咎于现代艺术，尤其是超现实主义。自此欧洲艺术的方向显然是摒弃了超现实主义含糊的社会设想和革命设想。

307

那些在1941年阐述过艺术方案的法国画家把自己看作实在的抽象派，这些抽象派具有一种新的历史认知，并自称是法国传统中的年轻画家。他们拒绝受制于纯粹的形式，且期盼重新发现掩盖在曾创造出他们的法则的字面意义下的精神。期盼重申传统的价值一直在持续增长，这不是一种迂回或反动的运动，而是将经验的内容和有效的功能归还给意识，尽管先前的一些艺术倾向曾希望将意识与外部［the periphery］或具有机械过程的实验联系在一起。因此，新的艺术运动是对世界的一种构想，它们对于立体派、超现实主义和抽象艺术的理想实践常常有着强烈的、有时甚至是惊人的社会认知。

有两场展览会让英国、美国的批评家和公众注意到了当代艺术中新的艺术动向。一场是于1910年在伦敦格拉夫顿美术馆［the Grafton Galleries］举办的展览[2]，另一场是1913年在纽约、波士顿和芝加哥举办的军械库展览［the Armory Show］。罗杰·弗莱［Roger Fry］（1866—1934）与伦敦展览的联系使

1 “D’extérieur qui’il était, cet objet traverse, en se niant de plus en plus dans son aspect, les deux grandes crises du cubisme et du futurisme (Archipenko, Lipchitz, Laurens, Boccioni, Duchamp, Villon), au sortir desquelles il est amené à se mesurer dans le constructivisme avec l’objet mathématique tout récemment apparu, d’une élégance infaillible, bouleversante. Dès lors il ne lui restera plus qu’à renaître de ses cendres, en faisant appel pour cela aux puissance accrues de l’automatisme (Arp), aux pures joies de l’équilibre (Calder), aux jeux nécessaires, dialectiques, du plein et du vide (Moore).”

2 ［指*Manet and the Post-Impressionists*展览。］

其极大地丧失了对保守人士的影响力，却使其成了新一代艺术家的偶像和带路人。

308 1912年，罗杰·弗莱提出了新画家的理想："现在，这些艺术家不追求呈现出一幅结果只能是实际现象的苍白影像［reflex］，而是追求激起对新的和明确的现实的深信不疑。他们不追求模仿形式，而是要创造形式；不追求模仿生活，而是要为生活找到一个对等物［equivalent］。……这种逻辑上极端的方法无疑会是放弃所有肖似自然形式的一次尝试，而且要创造出一种纯粹的抽象形式语言——视觉音乐［visual music］；以及……毕加索的作品十分清晰地表明了这一点。"

罗杰·弗莱清楚地看到这种新型的"创造出的"形式的源头便见于塞尚的作品中；到1917年，他计划对塞尚的作品和地位做出阐释。他以专著形式完成了这一工作并于1927年出版。[1] 不了解立体派，弗莱也许不会理解塞尚作品中的"抽象"元素；但由于他了解立体派，所以他强调了这一点。无可否认，这种对抽象的认知使他能将对塞尚的决定性阐释置于新的基础之上。他在讨论一幅风景画时写道："呈现于塞尚的视象中的那些实际物体首先都丧失了各自的具体特征，我们通常正是通过这些具体特征才理解到它们的具体存在。它们被概括为纯粹的空间与体积元素。在这个抽象的世界里，这些元素都由艺术家感觉的悟性完美地设计和组织起来，它们达到了逻辑上的一致。这些抽象元素然后又被带回到真实事物的具体世界，不是通过赋予它们原来的具体特征，而是通过用一种不停变化和改变的协调统一［texture］来表现它们。"

对于这种理解艺术作品形式创造过程的态度，罗杰·弗莱也与讨论现代艺术一样成功地将之用于讨论乔托和弗拉·巴尔托洛梅奥［Fra Bartolommeo］、伦勃朗和中国艺术；这种态度确立了弗莱艺术批评的重要地

309 位。他紧扣艺术作品，这源于他直接经历了当代艺术这一形成中的艺术，由

1 ［指 *Cézanne: A Study of His Development* (London: L. & V. Woolf, 1927)。］

此使他不同于德语学者如沃尔夫林。

弗莱多次含蓄、两次明确地试图系统阐述能证明其判断正确的理论。显然，他最佳的努力就是收在《变化》[ *Transformations* ] 一书（1926年）中的第一篇文章《美学中的几个问题》[ Some Questions in Esthetics ]。他用的写法是与理查兹 [ Richards ] 的作品进行讨论（理查兹的《文学批评原理》[ *Principles of Literary Criticism* ] 两年前已出版）。弗莱探讨了艺术作品的心理学和形式主义方面，以图理解它们的关系。不过，他这篇文章最精彩之处是对那些实例的分析；他可靠的趣味在这些分析中尤胜一筹，而不是那些缺乏必要哲学背景的理论。

是赫伯特·里德爵士 [ Sir Herbert Read ] 明确地想要系统阐述有关当代艺术的理论（《艺术当下：现代绘画与雕塑理论导论》[ *Art Now, an Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London, 1933 ]）。里德比弗莱更广泛地阅读过艺术理论方面的书籍，但他对任何先验哲学都抱有不可改变的偏见，这使他陷入了含糊不清和自相矛盾。例如，他认为维科的理论是经验主义的，就因为维科经验主义地诠释理论；他拒绝接受克罗齐的理论而没有认识到克罗齐美学的最重要成果之一是将美这一概念并入艺术概念，而这对理解当代艺术是非常重要的。里德也羞愧于不能在现代心理学中找到理由，以证明艺术是易于确立绝对和理想类型的知觉和智性活动这一观念；而他认为当代艺术的价值正是基于这一观念。里德尽管事实上并不充分地讨论了桑佩尔、菲德勒和其他人的理论之后，却阐述了一些常常是奇怪和错误的理由。譬如他 310 对马蒂斯 [ Henri Matisse ] 的基本看法与弗朗切斯科·德桑克蒂斯 [ Francesco De Sanctis ] 对但丁的看法一模一样。又或者，他用柏拉图在《斐利布斯篇》[ *Philebus* ] 中有关几何图形绝对美的一些说法来证明抽象艺术的正确；假如他没有将美的概念与艺术概念混为一谈的话，想必是不会这样做的。

因此，里德对当代艺术与现代美学之间关系的探究是游移不定的，而且他也没有找到这种关系，因为他并不十分了解美学的历史研究。不过，这并

不能贬低其著述的其他方面。他对当代艺术的直接体验使他能够解释马蒂斯作品中的象征性质、抽象艺术的价值以及主观理想主义的价值。他推论道，他所理解的艺术是“让个性用技艺表现自我的能力，是思想与行动之间某种神秘的等同［equivalence］。用铅笔画在纸上、用画笔画在布上成了克罗齐称作抒情直觉［lyrical intuition］的行为，在这种行为中，在这一瞬间，个性，更确切地说是艺术家的精神性得到了展现”。这就是趣味，虽然里德并没有明确地阐述它，而且在讨论某些艺术倾向如德国表现主义时也未能始终记住它。当里德将当代艺术视为与过去彻底决裂时，他理论上的不确定变成了对历史的不确定；然而，考察演进应当永远都是历史学家的任务，即使是革命中的演进。

雕塑家亨利·摩尔［Henry Moore］将历史超现实主义和抽象派的前提作为自己的出发点，从而获得了对形式价值的清晰认识：“完全的圆雕没有任何角度是相似的。想使形式得以完整实现的愿望与非对称［asymmetry］有关。”“所有艺术在某种程度上都是一种抽象，雕塑中单单是材料便迫使人们离开纯粹的再现而朝向抽象。”艺术作品必须具有“自己的生命力……而不依赖其能再现的对象”。艺术家一开始就应该怀有“实在的形状［shape］，可以说是在他的脑子里。他记得住它，无论大小他都仿佛正完全地捏在手心里”。因为艺术家用这种方式使其作品视觉化，“所以他要实现作品的体积，如同形状在空中所取代的空间”。艺术家工作程序中有意识的部分必须要消除冲突，组织记忆中的印象，并使艺术家“不要同时向两个方向一起行动”。但形式必须被感知到是纯粹、实在的形式，而不是对形式的描述或联想。由于这一原因，形式不属于历史而是纯粹的存在。显然，复杂的形式不能用这种方式来界定，因为它只有在混合的过程中才能汇聚起来。与混合的或构成的形式截然不同，基础的形式是有机体的［organic］，这一释义借自弗兰克·劳埃德·赖特的建筑学理论。形式被称作抽象的，但它仍然是有机体的，且依据汇聚自现实的内在法则而成形；也就是说，它是具体的和极度写实的。这种有关抽象形式是绝对现实的理论廓清了立体派和超现实主义理论的种种歧义，

311

并摆脱了这些理论陷入与再现性形式持续作对比的逻辑困境。形式作为绝对的存在，不是凭借印象派意义上的直接性来实现的，而是用其直接性实现了真实意义［the spirit］的形式。所以，抽象形式又重新被并入印象派有关经验主义感受的理论中，而欧洲艺术再次发现了这条将之与其各种传统重新结合的道路，并通过这种方式来为自己辩解。抽象派雕塑家像印象派画家一样，再一次认为户外才是其作品的恰当环境，也就绝非偶然。

军械库展览之后，当代艺术有好几年都没有被绝大多数美国批评家或是有影响的部分美国公众接受，也没有在博物馆里占有一席之地。不过，各种新形式在美国一般更容易被接受且甚少引起争论，因为美学思想的传统并非像在欧洲那样得到普及或根深蒂固。312

小艾尔弗雷德·H. 巴尔任现代艺术博物馆［the Museum of Modern Art］的馆长多年，他为让公众接受抽象艺术和超现实主义艺术做了大量的工作。他在写作中极为清晰和仔细地将各种各样的艺术倾向及相互对立的倾向分门别类。可是他给出的理由多少有些过于简单化。他说抽象艺术“是基于一种假设：艺术作品比如一幅画作值得注意，主要是因为它呈现出对色彩、线条、明暗关系的一种布局或安排。与自然物体的相似虽然未必减损这些审美价值，却无疑会降低它们的纯粹度。因此，由于与自然的相似即使就最乐观的方面看也是多余的，而从更糟的方面看是分散注意力的，所以倒不如消除掉这种相似”。还有更简单的：巴尔坚称对超现实主义的兴趣源于人们极度和持续地需要非理性的、自发的、超自然和神秘莫测的东西，需要梦幻世界的东西。

有关这类艺术的意义问题被置之不理了。一般说来，当代绘画和雕塑实际存在着；这被人们当作客观事实而接受了。它们于是被人们分析和分类。詹姆斯·思罗尔·索比［James Thrall Soby］在其两部论艺术的著作《毕加索之后》［*After Picasso*］和《早期基立科》［*Early Chirico*］中，对艺术事实表现出了同样的态度。不过，我应该强调的是，巴尔的分析，甚至更多的是索比的分析，时常极其敏锐和犀利，而他们批判性的理由也不直接言明，尽管绝不啰嗦。

W. R. 瓦伦丁纳在试图解释现代雕塑的起源时，对何谓美学理论表现出了同样的不可知论［agnosticism］，但却夹杂有对艺术的广泛体验。他强调能将史前、罗马式和哥特式雕塑与现代雕塑家的作品做类比。他还强调光线在获得立体效果中的作用，以及平面，即清晰的表面之相应的重要性。一个相关的问题是有关浮雕与圆雕之间的固有差异，实例就是骑士雕像［equestrian statue］；骑士雕像原来依附于提供背景平面的墙壁，它一旦被放置在广场的中央，使之像在无限的空间里，便失去了艺术价值。对背景平面的需要，是与现实相联系的抽象造型价值［plastic values］[1]之一。此外，如在史前艺术和中世纪艺术中一样，在现代艺术中立体的造像并不像古典雕塑那样与世界相分离，而是建立起自身与整个宇宙的联系，这种联系通过光线映照在它的身上。

313

瓦伦丁纳通过研究现代雕塑的起源从而阐明了它的特征。但是，由于他的美学不可知论，他因此弄不懂作为艺术而完美实现的作品与具有纯粹纲领性意义的作品之间的差异。而这正是艺术批评的责任。

在美国，人们对艺术理论的兴趣相当浓厚，还出版了大量有关美学和批评原理的文献。但此处与其他地方一样，没有出现美学与鉴赏的交汇。美国的美学作家们的特点是，倾向于认为自己的理论更多是源于现代艺术而较少源于过去的艺术。杜威首次在其《艺术即体验》［*Art as Experience*］一书中将塞尚、马蒂斯和其他当代艺术家用作例证后，其他作家们便照着他的做法。

斯蒂芬·C. 佩珀的《艺术批评的基本原理》［*The Basis of Criticism in the Arts*］（1945年）一书，在根据当代批评的种种需要改变美学思想方面，是更新的且可能是最出色的尝试。佩珀也属于实用主义传统，并坚称其著作具有经验主义的特征。然而，通过运用其他人的一些非主流哲学体系来写作，他用自己的方式完成了一部历史学而非经验主义的著作；他试图从所讨论的那些理论中得出一个折中主义的推论。

314

1 ［此词最初出现在20世纪初讨论现代艺术的美式英语文献里，与文学价值、道德价值相对。］

按照佩珀的说法，有四种有效的假说或理论讨论艺术的本质：

1）机械主义［mechanistic］批评。它将美学领域界定为客观的愉悦，正如乔治·桑塔亚纳［George Santayana］在《美感》［*The Sense of Beauty*］一书中所提出的。

2）语境主义［contextualistic］批评。它讲究实际，视“审美领域为具有自由与活跃的才艺直觉［intuitions of a quality］，而体验越活跃，其才艺就越全面与丰富，其审美价值就越高”。

3）有机主义［organistic］批评。这是理想主义的批评，它将艺术作品视为一个高度综合、自身独立的整体，其中的才艺直觉只是一个片段。这一界定来自于伯纳德·鲍桑葵［Bernard Bosanquet］的《美学三讲》［*Three Lectures on Aesthetics*］。

4）形式主义［formistic］批评。它讨论“本身能令常人［normal man］满足”的不同知觉。审美价值由规范［norm］及对艺术作品中固有规范的遵从来表示，还要符合样式［genre］或风格，最后要符合艺术作品所体现的文化。

理想的净化也与满足常态［normalcy］有关。这种批评写作是最古老的类型，且上溯至柏拉图和亚里士多德。

所有四种批评类型能够共同起作用，并能阐明同一件作品的不同方面，而佩珀得出的折中主义结论则是：“对美的体验是一种才艺活跃的体验，它得到了极有条理的组织，对常人而言它是直观愉悦的来源；**或者说**客观美是对十分惬意的、才艺活跃的各种感觉做出正常的知觉综合。”

315

如此定义的艺术可以属于过去，也可以属于现在，但佩珀心中想的是现代艺术，而且多次提到如毕加索这样的艺术家。在佩珀的折中主义与炫耀古典主义、客观性和立体派绘画完整的构图中，人们可以看到某种相似之处。

现代建筑产生的杰作比绘画要少一些，但它一直是一场浩大的意识形态运动的对象。水泥和钢筋结构的采用以及工程学上的巨大进步，在19世纪中

期使传统建筑方式发生了革命性的变革。所以不难认识到，与当时公共建筑物常见的对各种历史风格做折中和不连贯的组合相比，在伦敦为万国博览会建的水晶宫［the Crystal Palace］和巴黎的埃菲尔铁塔［the Eiffel Tower］，如果说它们不算艺术作品，但无疑是对结构上的坦率和认真做出的重要肯定。

工业革命在此时出现了两个新问题：手工艺的危机以及因城市人口的剧增而需要的调节。英格兰的拉斯金和威廉·莫里斯认为工业导致对手工艺传统的破坏，导致迅速走向新的野蛮，所以他们支持通过说理和直接的行动回到手工艺社会。德国工业的能力，始于同拉斯金和莫里斯一样的假设，即保持或提高生产质量对于社会进步有极大的帮助。不过，工业不是大规模生产工匠作品的粗糙复制品，而是反过来必须创造出新的类型和形式，这才是机械化工业进程中的自然表现。但是拉斯金认为建筑本质上是装饰；而阿道夫·卢斯［Adolf Loos］的态度则正好相反，他倡导一种简单化的、未经装饰的建筑，只需体现出建筑的实用功能。然而显而易见的是，拉斯金和莫里斯用他们的方法，而卢斯用自己的方法，他们都朝向同样的目标，亦即坚持结构［structure］与装饰［decoration］的统一，无论是装饰被重新吸收进结构，还是结构被重新吸收进装饰。对两种方法而言，共同的敌人就是模仿一种历史风格或组合几种风格的学院派建筑。

316

安东尼奥·圣埃利亚在1914年发表了他的《意大利未来派建筑宣言》。他也表明需要结构与装饰的统一，并颂扬新的结构方法中运用空间的一些固有手段，而且将空间视为机器时代紧张匆忙的生活特点。不过，他也希望这种产品或对这些观念的综合具有美的外貌。圣埃利亚在第一次世界大战中英年早逝，只留下一些描述他理想的机器时代城市概念的设计图，人们也就不可能弄清这种美要通过何种艺术方法及形式价值才能实现。对现代建筑师来说，圣埃利亚的著作并非毫无理想主义的推论；它是战斗的号令，要人们既不要抛弃艺术的目标，也不要将功利主义［utilitarianism］与实际只是对历史事实的认识相混淆。

假如立体派的视觉经验没有变成风格术语的话，有关建筑的争论也许会

局限于实际效用和社会效用之内。认识到关于建筑的问题首先是视觉问题，这一功劳得归功于一位在法国工作的瑞士建筑师勒·柯布西耶。他声称，建筑就是表面、量感和空间的问题；然而，为了使表面、量感和空间富有纯粹和绝对的价值，就必须抛弃那些空间或透视法的清规戒律；正是这些清规戒律决定了与预想的空间形象相关的每一元素的价值。因此，有必要认为形式只涉及自身及自身的功能，以便逻辑地解决根深蒂固的问题。这一问题当然是个实践性的问题，但要找到这一问题的形式表现及其诸多的理性形式，影响制作的那些经验数据就得限定在一种体系内。勒·柯布西耶打算将自己的争论变成一个社会性的争论，但他的争论基于一个错误的前提，即将真实的情形简化为抽象的方案，这就必然会遮蔽争论的历史意识。他试图在社会改革的框架内实现对建筑趣味的改革，但当他运用理想文明—机器文明—乌托邦的字眼来思考，而不是在社会的历史进程中看待这一问题时，他便犯了与立体派相同的错误。勒·柯布西耶像立体派的理论家们一样，每当在古代遗迹中发现了绝对的形式价值，便往往喜欢将其视为建筑合理性的新证据。由于他自己不明白这一点，他于是进而重申古典艺术在与北方浪漫主义相比时具有的形式明晰这一旧神话，接着假设出地中海文化的优越之处。无意中，他的社会建筑或国际建筑倾向，尽管摆脱了传统的方案，最终却陷入了基于西方智力优越论之上的普世主义［universalism］。 317

建筑和工业设计［industrial design］中的国际风格，这一由瓦尔特·格罗皮乌斯［Walter Gropius］（1883年生）提出的观念要有意义得多。格罗皮乌斯是德国建筑师，他的早期活动被第一次世界大战所中止。对战争的恐惧和战后年代的惨状使他的思想转向了建筑的可能性，即建筑对于文明而言会是一种新的力量，并能帮助弥合现实与理想之间的鸿沟。他在欧洲的工作只限于魏玛共和国［the Weimar Republic］的短暂时期，他因希特勒上台所导致的政治迫害而移居美国并继续着他的工作。格罗皮乌斯的道德准则比勒·柯布西耶的要深刻些，因为他不把建筑看作图像，而是看作一个好（但不完美）社会的工具。建筑不是进步的目的，而是影响集体意识和推动进步进程的中 318

介［agent］。在这一社会任务里，人们可能感受得到一种对莫里斯的人道主义的附和，以及对其信奉艺术不再与道德、政治和宗教分离的附和。而且事实上，格罗皮乌斯通过其老师贝伦斯［Behrens］和凡·德·威尔德［Van de Velde］，与这场要求社会艺术基于工业生产的运动有了密切的联系；这场运动以莫里斯的立场为出发点，进而建立了第一所适应工业生产优质家具和严格地基于功能而做的室内陈设的艺术学校——德意志制造联盟［the *Deutsche Werkbund*］。此外，从1910年起，格罗皮乌斯受到弗兰克·劳埃德·赖特著作的极大影响；是阿什比［Ashbee］使赖特在欧洲得以出名，而赖特通过自己的老师路易斯·沙利文［Louis Sullivan ］和H. H. 理查森［H. H. Richardson］，也成为莫里斯思想的传人。

格罗皮乌斯的著述很少，言简意赅，并且用最显眼的技术和经济术语来表达：合理性与标准化这两个基本概念，与勒·柯布西耶反复讨论的两个概念一样。不过，格罗皮乌斯将预制件［module］更多地看作纯粹形式而不是理性形式，这是对机械化过程能客观并绝对准确地复制完美的一种想象。在这种高度重视作为完美表现方法的机械过程中，立体派的缺乏自信和对印象派强调的感受力、唯情论及大自然的不确定性等的反对也就容易看出来了。319 人们只需回想一下立体派的媒介拼贴法［*collage*］就行了。另一被普遍接受的观点是，抽象的形式被视为具体的杰出成就，因为它与再现生活无关，而与生活本身有关；它不是净化而是行动。事实上，有关建筑的理论包含着发展并提供对艺术概念的解释，它将艺术概念解释为一种不再仅仅是理论的，而且还是道德的和社会的价值。说得更准确一些，它同时既是道德的也是理论的，因为如果精神除了行为之外便无法表现，那这种价值就还是一种知识行为，而居于伦理学与美学之间的传统屏障必须被消除，正如视觉艺术与文学之间的屏障已被摧毁一样。

格罗皮乌斯简洁的理论中并不直接明显的批判性价值变得清晰起来，是在他宣称这种理论与一种实际的运动不可分割之时：正如他的理论实际上是将已完成的体验整理成文（此处我们取得了一种历史需要的结果，这一结果

是勒·柯布西耶未能知晓且与他虚构的现代文明概念相反的)，所以格氏的理论自然就变成了教学的准则，或者说在更为重要的意义上成了一种艺术教育学［pedagogy］。包豪斯学校［the Bauhaus］是格罗皮乌斯在1919年对魏玛艺术与工艺学校［the school of Arts and Crafts］重组后的叫法，它数年后搬迁到德绍［Dessau］，便不只是所艺术学校了。它还是来自各国的艺术家聚会的场所，如俄国的康定斯基［Kandinsky］、瑞士的克利［Klee］、匈牙利的莫霍利－纳吉［Moholy-Nagy］；他们因对新艺术的共同兴趣而联合起来；这个新艺术就是通过一种国际性的社会意识认识到要明确地表现统一，亦即直接表现民主与社会主义欧洲的历史现实。表现主义的社会革命和达达派破坏性的无政府主义，于是也就被重新吸收进了一种新的、具体的历史观中。 320

弗兰克·劳埃德·赖特（1864年生）创作出了一些具有诗意的建筑杰作。他大量的写作并不清晰，也没有丁点儿的理论训练，但却饱含着驱使建筑师去全力对付结构的一种冲动；他的努力、参与感和直接性，与画家对付画布或是雕塑家对付石块完全一样。

我们已经提到过，赖特是通过理查森和沙利文而认识到拉斯金和莫里斯的基本信念。此外，作为一个［美国］中西部人［Middle Westerner］和沃尔特·惠特曼［Walt Whitman］诗歌的爱好者，他打心眼里厌恶具有古典和天主教传统的欧洲。他不倦地告诫美国人要提防欧洲的影响，谨防有关机器文明的工业神话以及机器文明的艺术；他认为这种艺术是一种智力的说明，而并未分享到基本的有机法则。

这些法则不是有关空间的抽象法则，而是支配万物自然生长的法则。所以，它们不是有关形式的法则，而是有关物质的法则。他教导说学生应当从研究材料的性质开始，并学会理解各种材料；学生接着就会开始认识到砖是砖、木是木、水泥是水泥、玻璃是玻璃、金属是金属，每一种材料都是自在的，也是自为的。尽管这说法听起来有些奇怪，但这样做需要想象力的极大汇集：每种材料都要求不同的处理方式，也具有诸多可能性以利用各自特有的性质。适

合一种材料的设计对另一材料就不合适，因为理想的纯朴就是有机的造型。

对赖特来说，设计或规划就是用纯粹几何的方式对自然元素作抽象处321理。这里，几何的形式并非打算依据欧几里得几何学来表现空间；它是纯粹的、智力抽象的过程，是朝向有机形式最高价值的有意之举，而有机形式便见于创造性心智中浮现的现实里。这样就不再是机器时代的文明、机器摩洛神［Moloch］[1]的文明，而是作为契机［moment］的或最高形式［supreme form］的文明，或者更准确些说是作为契机现实的文明。由此，现实不再如超现实主义者从前做的那样被以驱逐意识的方式得到表现，而是被赋予了新的价值。上述便解释了为何与弗兰克·劳埃德·赖特有关的意大利作家E. 佩尔西科［E. Persico］提到塞尚：现代艺术自超现实主义阶段以来再次转向这位画家，意在阐明艺术本身的一种传统，而现代艺术再也不能与这一传统相分离。

上述还解释了从这些基础出发的赖特何以达到不仅对建筑形式中功能与美的关系，而且还对建筑与城市规划［city planning］之间的关系做出了更清晰的系统阐述。当勒·柯布西耶还在从理想城市（*la ville radieuse*）方面思考城市规划，而格罗皮乌斯也将其视为一个基本的社会问题时，赖特已将其视为人的个性和行为与自然直接相关的问题，或者是作为连续和有机创造力的个体自由的实现问题。由于赖特的观点和作品，现代建筑理论便摆脱了其与传统斗争时在欧洲受到的所有束缚。难怪，经过如此多说理式的讨论，对新建筑做历史研究的需要就变得显而易见了。这种历史研究必须就始终如一的、理想的目标，来对许多片面地从结构方法的发现、形式的发展或社会和政治变化方面解释这种建筑兴起的尝试做出总结和甄别。显然，不考虑现代趣味322的历史，建筑的历史也就难以重构，而技术、社会或政治因素只有得以坐实，才能有事实根据而非挑起争辩地表现出来；这些都是尼古劳斯·佩夫斯纳［Nikolaus Pevsner］针对建筑，刘易斯·芒福德［Lewis Mumford］针对城市规划所做出的结论。

1 ［摩洛神是古代腓尼基等地所崇奉的神灵，信徒以焚化儿童向其献祭。］

# 第十三章



## 批判性的艺术史研究

人文学者、考古学家，技术、图像学和文化史学家，鉴赏家、报道式批评家和纯粹可视性的批评家，全都在继续详细地记叙着艺术，都在为据实陈述做出自己的贡献。但是重叙艺术史不能来自所有那些片面的观点，而要来自对于艺术问题的新意识；实证主义曾经任由这种新意识渐趋衰弱，但自20世纪初以来它又复苏起来，且是前所未有的活跃，并设法让人们注意到它。的确，对每个人来说都似乎显而易见的是，如果要写一部政治的历史，就必须知道政治是什么；要写一部艺术的历史，就必须知道艺术是什么。由此引申出第一章所讨论的艺术史与艺术批评的同一性问题。

所以我们尝试过为每一时期挑选和讲解一些典型的判断，一方面是将其与所判断的艺术相联系，另一方面是将其与判断的原则相联系。不过，这整本书非常地不合比例：实际上，四章专用于讨论从公元前3世纪到公元18世纪的批评，而用了六章专门叙述了只有一百五十多年的批评。如此不合比例的理由在于这么一个事实：美学作为自主的科学诞生在18世纪中期，而艺术判断的基本原则即使一直存在，但在18世纪中期之前也不具有科学的体制和结构。此前这些判断的基本原则即使有着某种真理的萌芽，也是游移不定的，因为这些基本原则或是将审美判断与逻辑判断或道德判断相混淆，或是任其

消失在神秘的超凡脱俗中，又或是最终使之成了琐碎的技术经验论。可是，我们曾看到18世纪中期之前的批评家们能设法做出判断；那些判断不仅是公正的，甚至是杰出的，并且连对20世纪都富于启发性，如此地充满了审美感受。我们不无某种悲哀地认为，19世纪特有的大量的艺术史写作，未能得到一种充满活力的判断支撑，这种判断能产生真正的审美结果，甚或媲美于美学作为科学兴起之前的某些判断。相反，有些艺术史家反对美学并不是要建构一种新体系（建构新体系可以意味着进步），而是要否定美学和放弃对艺术作判断，并炫耀称不想做出判断。然而他们从观察中获得了一些经验主义模式，有利于描述，却不能够做出判断；而且他们用这些模式创造出了一门艺术科学，并想以此对抗美学。而实际上较新近的艺术史家中的一些人，怀着寻找判断原则的目标，又求助于有关审美的异端邪说，并通过尝试在原则与直觉之间做出调整而获得了合适与具体的判断；这种尝试是一种非常重要的努力且从未完全实现过。

人们也许会以为，要么是美学早已选错了道路，所以变成障碍而无助于艺术判断，要么是艺术史家们早已无视或误解了美学的事实根据。正如我们之前说过的，对艺术的判断是一种有关艺术的观念与有关艺术作品的直觉之间的联系，而有关艺术的观念就取决于美学。如果错不在观念，那就得到直觉里去寻找。难道是19世纪的艺术史家们所具有的批评直觉能力，有可能比瓦萨里或博斯基尼、德皮勒或狄德罗的批评直觉能力都要弱？

325

让我们分别考察一下这些可能性。任何熟悉美学史的人都非常清楚，不管所有这些偏差如何，美学提供了一个基本的和毋庸置疑的批判性核心［nucleus］。如果美学不能由一个点来代表的话，至少可以由从鲍姆加滕到克罗齐这条线来代表。艺术的自主性得到承认并使之存在于精神活动中；这种精神活动是创造性而非模仿性的，区别于逻辑活动。属于逻辑活动的是理性活动，就如属于美学的是富于想象力的或直觉的活动。如果说理性活动靠论证来进行的话，那么富于想象力的活动则是靠再现来进行的；据此，得以对直觉与表现做出理论上的甄别。艺术表现不是概念，因为对概念的系统表

述是逻辑学的工作；艺术表现是情感——真实的感情、欲望和意愿。除了艺术活动之外，美是不存在的，因为没有什么存在于精神活动之外。被称为美的东西，在它不是各种感官的对象时，只不过是艺术的完善。由于美的范畴［category］并不存在，所有其他各种各类的艺术法则范畴也就落空了；而只有艺术的现实存在于艺术家的个性之中，因为个性是在他的艺术作品中表现出来的。存在着的是艺术家的个性和有关艺术的普遍观念：在个别与一般之间不存在中间的真理。只有实际的艺术方案；这些方案也许有助于达到有关艺术的普遍观念，或是达到有关艺术的普遍判断。而且这种观念与判断必须是一致的，因为宏观［macrocosm］全部都在微观［microcosm］之中；换句话说，个体的艺术家只是一个方面，只是普遍艺术的一个契机。

326

如果我们达到了美学的这一核心，我们必然会看到艺术史家应当从美学那里受益。他们研究画家或雕塑家，懂得自己要搜寻的东西不在大师的艺术之外，而是在其内——其艺术的特征、协调性的特征、美的特征；他们只消遵循大师的想象力，重构想象力，就最终能在想象力中确定艺术的价值。今天他们将所有想得到的方案用作标准，不管是心理学的标准还是造型的标准；他们只消将这些标准个性化，而在这些标准适合作为个性的组成部分时就能接受它们。

所以，如果对艺术的判断在今天不能令人满意的话，这不是美学的过错，那是错在艺术史家的无知或误解吧？在许多情况下就是如此；也许在大多数情况下就是如此。但的确有些对美学具有理论意识的人，努力达到了使之指导自己的艺术判断。

那么，余下的就是去查明欠缺的是否就是对艺术的直觉体验。在此，对前面各章所阐述的批判性直觉做一个总结性的回顾很有必要。

回想一下色诺克拉底吧。他依据对艺术的智性理解或是技术实践来作判断，但他还依据对利西波斯和阿佩莱斯艺术的体验来作判断，所以他理解到线条必须揭示所隐藏的东西，理解到艺术的过度就是表现出人的外表而不是

人的实质；以及，艺术的完美与物质性制作无关，却会存在于未完成之中。能够使他想到这些真理的，既不是他的美学，也不是他的技术，而只能是他的直觉体验。

327 为了满足诸多的精神需要，在罗马人接近基督教的胜利时，这些判断就变得更为热切：狄奥·屈梭多模意识到在菲狄亚斯表现的“人体中我们完全能辨认出精神的存在”；而塞内加一定查看过自己时代的罗马人而非希腊人的雕像，并断定“德行不需要装饰”——以使艺术摆脱美的偏见。

威特罗肯定从柏罗丁和圣奥古斯丁那里认识到“人工制品比自然的创造物显得更漂亮”；但是如没有感受到哥特式雕塑的美，他就不可能写得出杏眼比圆眼更漂亮这样的话。又或是，没有壮观的镶嵌画，塞维利亚的伊西多尔也写不出“美就是被人们添加到建筑物用于装饰的某些东西”这种句子。另一方面，但丁没有自己特有的诗歌以及乔托的绘画，他也就不会坚称：当作品从外面看似乎未有装饰，而内面却得到合适的修饰时，这种修辞风格才是美。薄伽丘注视着乔托的画作时才意识到，乔托再次找回了愉悦智者心智的艺术，而数百年来艺术只是愉悦了无知者的眼睛。维拉尼看重乔托及其追随者的绘画，理解形体写实与情感表现的价值；而琴尼尼则感受到了想象力的创造性价值，与折中主义做斗争，并分清了什么是心灵构思的素描、什么是物质的素描。同样，吉伯尔蒂看重14世纪的绘画，他没有重复希腊和罗马批评所犯的将技术进步与艺术进步相混淆的错误，反而在乔托身上看到了新艺术的发现者同时还是完善者。

阿尔贝蒂的美学之所以说是理智的，就在于其意指艺术可以是对现实的数学再现；又或者说是神秘的，这在于他要寻找优雅。但启发他的人是马萨乔、布鲁内莱斯基和多纳太罗；而阿尔贝蒂理论化的不是几何透视法而是理想的人体形式，这是他的启发者们曾想象得到的艺术形式。莱奥纳尔多为自己的艺术而说话；虽然他敬重科学，但他通过画面的渐变将美理论化；那种渐变是他在自然中日落时所崇拜的，而他将之实现在自己的绘画里；对那种渐变的崇拜完全是基于感受力而绝非科学的理性。

328

16世纪威尼斯批评家们的感觉论［sensualism］，也不足以使人想到他们将未完成感认作是笔触、色调的明快，造型与色彩的综合，自发性，等等；指导他们的不是那些简单与粗陋的审美观念，而是对提香和丁托列托艺术的直觉体验。同样的灵感在威尼斯生机勃勃地持续了近两百年，直到博斯基尼的时代，博斯基尼修养不高但却能准确地做出判断；这种灵感还持续到扎内蒂。

直觉因素在瓦萨里的判断中有着独特的表现。他的历史观比起前辈的要更成熟一些，这使他能够大概指出谁是14和15世纪最伟大的大师；他的一些判断大部分也为后世的批评所认可。关于他的主要启发者米开朗琪罗和拉斐尔，瓦萨里不仅能解释他们的性格，甚至能理解因米氏的影响而对拉斐尔个性的伤害，由此表明瓦萨里意识到了艺术中个性的价值。甚至在他既评价又参与的同时代艺术方面，瓦萨里有时也能指出并欣赏新的威尼斯和伦巴第的艺术趋向，而那些趋向不同于他自己的艺术趋向。

在17世纪，贝洛里的著作使艺术批评的局面开始被搅乱了。可是贝洛里理解拉斐尔和古代雕像。但那种知识对艺术的直觉体验极少，更多的是有关美的“理念”的理论和模仿古代的先入之见。而且，居于贝洛里与拉斐尔中间的有卡拉奇兄弟；也就是说，是有关折中主义的理论，是有关对不同艺术家的“长处”做出选择以在此基础上构建完美艺术的理论。于是理论——一种与17世纪的艺术中更有生气的东西截然不同的理论——便横亘在贝洛里与对艺术的批判性直觉之间。再说，源于柏拉图的“理念”是由来自自然的选择标准所显现的，而这种选择又与社会偏见有关。由此衍生出贝洛里的误导；他赞扬多梅尼基诺胜过卡拉瓦乔或鲁本斯。而要赞扬普桑时，他只能叙述普桑所表现的景象。

329

普桑的艺术原则比他的艺术要糟糕得多，其与贝洛里的艺术原则相似；所以不足为怪的是这些原则被带到法国并促成法兰西学院的建立。它们本应当导致一种抽象的理性主义的产生，并与社会习俗相混淆；导致对题材类型的一种僵化等级划分的产生；与艺术处理的方式相比，也应当导致对所表现

的题材的过于重视。所有这些在意大利叫作“庄严的画法”，而在法国叫作“*grand goût*”[ 高贵的趣味 ]。

普桑的赞赏者与鲁本斯的赞赏者之间的争辩，厚古派与厚今派之争，尤其是德皮勒批判性的个性，都成功地使趣味摆脱了批评中的唯理智论、题材类型的等级划分、古代艺术的专制。这种反抗的重要程度，被与其同时出现的18世纪法国绘画和趣味的复兴所证明，而这种复兴到了华托那里到达高峰。

艺术批评这种生动的倾向又为迪博所继续，迪博能将绘画构图与寓言构330图，也就是他说的诗意构图区别开来。到了狄德罗，则意识到艺术中道德严肃的价值；他将艺术的正确等同于自然的连贯，并主张在规则方面的艺术自由，其鼓动力是浪漫主义批评的先声。最后到了雷诺兹，则坚持趣味与天才的密切关系，拒绝艺术的规则并否定折中主义。

与此同时，感官判断、中世纪的记忆判断，绘画的理念、博斯基尼和德皮勒的理念，迪博的感官论和英格兰的审美家们 [ aesthetes ]，都在维科提出的艺术的非理性和原始主义 [ primitivism ] 观念以及鲍姆加滕提出的“感官知识”观念中形成了自己的哲学体系化。一时间，批判性判断的正确性与审美观念的清晰性在历史上首次相互重叠。但恰恰就在此时，对巴洛克极端行为的反抗以及有关趣味的相对主义，进而转入矫揉造作的哲学绘画和门斯的折中主义；也转入弃绝同时代的艺术，以及有关希腊艺术独特和不可企及的完美的神话，而这种神话体现在温克尔曼的著作里，且采用了新古典主义之名。温克尔曼的审美观念是保守的，属于从贝洛里到门斯的传统，这一传统基于新柏拉图主义的理念。他对艺术的直觉有限不仅是因为他未受到自己时代艺术的影响，而且还因为他只是通过罗马的复制品才认识到希腊艺术；换句话说，是通过学究式的艺术方案。但除此之外他具有十分敏锐的历史感，所以他比其前辈更肯定和明确地发现了艺术作品之间的复杂关系；由此他提出了一种新型的演变史。因为缺乏对艺术的直觉，缺乏对艺术个性以及艺术非理331性的直觉，所以事实上他撰写了一部有关各种艺术方案和类型的历史，并非有关艺术，却假托艺术史之名。

因此温克尔曼没有像他希望的那样将有关艺术的观念等同于希腊艺术，而是等同于新古典主义的方案；而且同时他还打破了对近代艺术创作自由的信心。文艺复兴时期对古代的崇拜，以及贝洛里的古典主义，都没有过分到如此程度：阿尔贝蒂或是瓦萨里都懂得真正的经典是今人的作品，而贝洛里则喜爱普桑的作品。温克尔曼用往日艺术过时的方案代替了对同时代艺术的批判性直觉。因为他对19世纪的美学和艺术史具有非凡的影响，所以他是艺术批评领域的最大障碍之一。

随着浪漫主义运动对早期艺术和中世纪艺术的发现，智者们摆脱了新古典主义。有必要说清楚的是，至少在造型艺术里，古典主义者与浪漫主义者之间从未有过差异，只是新古典主义者与浪漫主义者之间存在着差异。不过，浪漫主义运动遭受了新古典主义带来的灾难性结果：与同时代艺术的分离。如果哥特式建筑被人理解的话，那么人们就意识得到它与莎士比亚的非古典主义之间的关系；而了解莎士比亚的个性又有助于理解伦勃朗的作品。另一方面，新的历史感有碍于坚持艺术是对希腊时代人类的馈赠这一观念；而赫尔德已反对过艺术是上帝在历史生成中的显形这种说法，瓦肯罗德尔则就艺术直觉说过一些值得赞赏的话，以反对折中主义和学究式或社会的规则，从而支持谦卑的批评家和超越时空的艺术欣赏。弗里德里希·施莱格尔消除了有关卡拉奇兄弟的神话。拉斯金比所有人都要优秀，他理解哥特式艺术和意大利早期艺术家的艺术，因为他在其中看到与感受力、宗教和道德的联系；他反对矫揉造作的完美，反对从自然中选择；他从这些观念中总结出有关古代艺术和意大利文艺复兴局限性的一些毋庸置疑的道理。所有这些都主要是通过合适的直觉获得的，因为拉斯金的美学推论非常不牢靠。但是对同时代艺术的疏远导致拉斯金轻视康斯特布尔，并陷入了拉斐尔前派的骗局中；正如对同时代艺术的疏远导致弗里德里希·施莱格尔欣赏拿撒勒派的艺术一样。 332

但是与同时代艺术分离的最大影响，我们能在美学尤其是黑格尔的美学中感受得到；黑格尔则会弥合古典主义者与浪漫主义者之间的差异。通过给

美学添加了一部有关艺术的通史，黑格尔极大地影响了后来的美学和艺术批评。还有，黑格尔从温克尔曼那里接受了“希腊雕塑不可企及地完美”这一观念，并认为其“艺术是理念的感性显现”这一观念在那种完美中得到了全面的实现。由此，象征—古典—浪漫的三位一体［triad］中，象征是艺术中的发展阶段，感性的显现没有完成；古典，亦即希腊艺术，是感性的显现与理念的完美平衡；浪漫，或基督教艺术，是理念占优势，其结果是与艺术分离而接近科学。那么必然地，黑格尔便从这种体系化中得出了艺术在现代要死亡的结论。尽管黑格尔有着对早期艺术，尤其是对荷兰绘画的敏锐直觉，然而，温克尔曼的权威尽管基于异于理想主义哲学的成分，却足以使黑格尔的美学将艺术批评引向歧途。其后果是对19世纪所谓概念画家的赏识，这毫无艺术价值；为每一艺术时期反历史地构想出一个抽象的理想；将艺术视为有关各民族生活的文献。总之，各不相同地偏离了对艺术的批评。

333

历史－文献学家、考古学家和鉴赏家的工作都由理想主义所推动，这致使其与一般艺术的分离更为明显，也与同时代艺术没有关系。的确，讨论同时代的艺术并不需要19世纪历史学家主要关注的那种文献学功夫；而全神贯注于古代艺术的习惯则暗示出对周边的一切有种高贵的冷漠。更糟的是，谈论同时代艺术的历史学家少有例外地都支持假艺术家；那些人多少是心灵手巧地模仿了古人，却完全没有表现出他们自己时代的理想，可是提供出的那些艺术方案与历史学家习惯在古代艺术中见到的一样。

图像学研究和文化史研究都不会对同时代的艺术感兴趣；甚至连对技术的研究也不会对同时代的艺术感兴趣，因为同时代的技术具有显而易见的知识。因此文献学家、考古学家和鉴赏家的工作给艺术史带来的有利因素就是，审美判断中的怀疑论，对天才的非理性化，对知识的无限放大——所有这些都不直接有利于批判性直觉。

纯粹可视性的批评来自古典主义化，那是赫尔巴特的观念、菲德勒的趣味和希尔德布兰德的艺术倾向所导致的。沃尔夫林尽管也是始于古典主义，但他后来通过自己的方案能不带偏见地理解巴洛克艺术的某些方面。李格尔

334

尤其是通过他的普适论［universalism］而能理解有别于希腊的罗马艺术的价值、巴洛克建筑的价值和一些装饰艺术的价值。最后是，弗莱认为自己能够从塞尚的作品中提炼出一些艺术原则以用于解释往日的艺术。

极少例外的是，19世纪那些讨论美学的作家和讨论艺术史的作家，彼时都不具有对造型艺术的直接体验。只要造型艺术还是艺术，没有直接的体验，批评就不能成立；而直到温克尔曼时代但不包括他的那些作家，都把直接体验建立在理解同时代艺术的基础上。这种批评方式在19世纪便由报纸撰稿人和展览会报道者继承。幸亏这种批评形式是在18世纪的法国发明的，且由于狄德罗之名而变得辉煌灿烂；也是在法国，整个19世纪也不缺少一些伟大的艺术人物。因此，在法国这个国度，美学极少得到发展，连艺术史也未显示出伟大的成果；而在整个19世纪有着异常活跃的艺术批评，更多是由审美观念所指导，是由艺术家亲历的生活和合适的直觉所指导。有些法国艺术家有能力去系统地表述自己的批判性判断（首先是德拉克洛瓦），画家与某些重要作家（司汤达、波德莱尔和左拉）之间的兄弟情义，艺术斗争与政治和社会斗争的关联，所有这些都使得法国批评特别地追随艺术事件。艺术不再是修辞学专论的主题，也不再是学术性的纯理论研究的主题；它是艺术家与批评家共同亲历的精神生活。另一方面，比其他地方的学院传统要深厚的法兰西学院传统，不同于其他地方的是，没有妥协，并在自身与创造性艺术家之间挖掘出一条鸿沟。每一新的艺术主题彼时都会呈现出革命的特色，而从每一次革命又生发出一种诠释性的神话，即对判断标准的临时性体系化。　335

有些这类神话的出现，例如，关于风景画的神话，那是为了尊重1830年的一些风景画家，他们在学院传统的面前得不到欣赏；或是关于浪漫主义的神话，那是为了抬高德拉克洛瓦；或是有关写实主义的神话，那是为了推出库尔贝；或是有关漫画的神话，那是为了对杜米埃表示赏识；或是有关印象主义的神话，那是为了重视1870至1880年间的几位画家。没有一个神话缺少波德莱尔的那种充分和全面的反思；波德莱尔消弭了造型与色彩之间的对比，指出色彩的造型潜力，并且区分开**润饰**与**完成**、**确定**与**漂亮**，还坚称艺术的

普遍性而反对温克尔曼。托雷充分地代表了现代艺术中泛神论的理想——现代艺术的社会特征及其对题材类型的漠视；并促使艺术回归到源头——不言而喻，不是回到历史的源头，而是回到心理的源头。左拉的美学非常基础且简化了有关艺术家的**禀性**［*temperament*］，但足以理解艺术家出道的情况，足以为几位最伟大的现代艺术家辩护，例如，为马内辩护。这就足够了，因为左拉及其朋友们的直觉是由一种黑格尔未知的颖悟所指导的。

对同时代艺术所具有的体验，其价值总是体现在讨论往日的艺术之中，而弗罗芒坦便证明了这一点，他的《往日的大师》是一部在19世纪史学史著作中出类拔萃的杰作。弗罗芒坦关注佛兰德斯和荷兰的艺术，发现它们与自己所处时代的法国当代艺术有关联。他以德拉克洛瓦和他自己的名义来判断往日的艺术；没有先入之见，客观地面对作品，根据他自己的艺术理想来做出判断。同时他在讨论自己同时代的艺术家时还得益于他对往日艺术的体验，他用这种体验指导自己对当下做出判断。但却是当下引起了他的关注，而他对正在发展中的艺术的生命的热切关注则替代了清晰的审美观念。

336

有关彼时艺术批评的历史知识，使我们进一步了解到我们自己设定的问题。尽管今天的美学取得了巨大的进步，但为何艺术史要达到批判性的层面却如此艰难呢？其原因不仅在于缺乏哲学修养，而且还在于缺乏对艺术的直觉体验。

那种认为19世纪的艺术没有之前数百年的艺术伟大的观点是愚蠢的，只是让那种不想了解19世纪艺术的人满意。至少19世纪的八位画家极其伟大：戈雅、柯罗、杜米埃、马内、雷诺阿、塞尚、修拉、凡·高。这些人足以向我们保证艺术没有死亡；也足以保证我们的志向、我们对昨天的理想，在他们那里找到了完美的绘画表现。而且他们也将我们指向现时真正的艺术创造出的作品。

显然，因为我们查询原始的文献资料时没有检验它们、重温它们，以及在我们的思想中改变它们，所以我们没有历史而只有编年史。同样的原因，

没有通过现时的艺术理想来重温古代的艺术，以及将古代的艺术变成现时的艺术生命，人们只能写出有关艺术的编年史而不是艺术的历史。

对现时艺术的批判性体验于是成为艺术史研究的必要条件；这一真理既来自对艺术批评的历史研究，亦即直到此时所勾勒的批评史线索，也来自有关历史理论的基本原则。 337

为什么美学在充当艺术批评的方法时会忽视这一真理呢？美学是与新古典主义一道出现的，而新古典主义时期的趣味也决定了现代美学中关于艺术的观念。现代有关艺术死亡的悖论，与黑格尔将艺术定义为理念的感性显现无关，而是来自温克尔曼对黑格尔的趣味形成所产生的影响。所以黑格尔不具有对自己时代艺术的直觉体验，因为他认为艺术已经死亡，而盲目地相信希腊雕塑的完美无法企及，也不可企及。

没有关于艺术的观念也就没有关于艺术的定义；而无论这种观念会多么具有普遍性，这种观念并不需有对艺术作品的完整判断，也未受到要理解和评价已确定的各组艺术作品这一愿望的激发。由此人们推断出，审美观念与批判性判断一道，必然出现在有关美学的书籍里。审美观念的价值必定具有批判性判断的价值，这无疑是联系在一起的，但绝非以不可分离的方式。美学也许会背离有限而短暂的批判性判断，而要达到一个也许是永恒的观念。

例如，康德阐明了趣味判断的普遍性与不可证明性［undemonstrability］，以及有关艺术规则的荒谬性；这一观念具有永恒的审美真理的面貌。但他也写过，在所有的造型艺术中素描是根本，而色彩是用来吸引人的，且由造型所限定。这样一来，这种观点是永恒的审美真理，还是趣味的偏爱呢？它在一种情形下有道理，在另一情形下就没道理；判断不是绝对的，而是有关历史上确定的某些现象。任何熟悉艺术历史的人都知道，康德有关素描与色彩的断言，对拉斐尔的《雅典学派》［*School of Athens*］来讲有道理，对拉斐尔的《博尔塞纳的弥撒》［*Mass of Bolsena*］来讲就没有道理；对米开朗琪罗来讲有道理，对提香来讲就没有道理。那么这一断言就不再是一个客观真理，也不再是哲学的和普遍的，而是个体的康德自己的感受力的主观偏爱。 338

同样，在黑格尔声称艺术是再现理想而不是再现自然时，没有人能够驳斥他的说法；但当他断言绘画要表现感情和激情就只有处理面部和人体姿势时，任何有过艺术体验的人都不相信他的话。实际上，每一位真正的画家表现自己的感情和激情时，都是通过造型与色彩而非面部和人体姿势；更不用说风景画是艺术就因为它表现了作者的感情，却既没有面部也没有人体姿势。于是，黑格尔的这两条断言在两个不同的层面上呈现出来：第一条断言是普遍的审美真理；第二条断言则是谬误，它源自散布在理想主义哲学中残留的自然主义趣味。

另外，当克罗齐声言艺术是表现感情而非概念时，每一位批评家都对他由此区别开艺术与科学而表示感激。但当他宣称“美学的现时问题就是回归和捍卫古典主义以反对浪漫主义”时，各种各样的异议应声而起。首先，从来就没有古典主义与浪漫主义之争，有的只是新古典主义与浪漫主义之争。事实上，现时对古典主义的捍卫最后以回归新古典主义而告终。此外，美学的现时问题不可能是对浪漫主义的斗争；那是趣味政治学的任务而不是美学的任务。克罗齐在审美和道德上自然是未来主义的敌人。但是从一个未来主义的敌人到向往古典主义的人回归，那还离得远啦。现时存在的现代艺术与未来主义和古典主义都没有关系，但它仍然是地道的艺术，就如波德莱尔所理解的那样。上述克罗齐提出的两条断言也是在两个不同的层面上呈现出来：第一条断言是哲学真理，而第二条则是未必正确的实践性规劝。

339

因此，对于我们系统阐述的这一问题，即为何现代美学在艺术批评的方法论方面未能实际指出批评家具有对现时艺术的直觉体验是十分必要的，我们现在能够回答说：因为现时的艺术事实上没有进入到美学作家们的趣味构成中，还因为他们不能充分地将审美真理与个人趣味的种种表现区别开来。

对艺术的直觉体验并不是艺术家的直觉，因为这种直觉体验并不富有成果，它甚至不是批评，也因为它不包含人们做出判断时所具有的艺术观念。那它是什么呢？它是批评的感性阶段，是个体的领域，仍然太个人化而无法

具有普遍性；一句话，它是**趣味**。批评的历史告诉我们，批评家需要现时的趣味去指导他对甚至是往日的艺术做出判断。但是还有另一个看似相反的急切要求。这一急切要求反而是综合的：批评家还应该对往日的艺术具有直觉体验。要在当下复活往日的艺术，我们必定不能歪曲它，不能依据我们的意愿和观念，而要依据往日艺术的意愿和观念去解释它。对艺术作品的理解最后变成对作者趣味的客观判断。瓦萨里不是错在具有米开朗琪罗追随者的趣味，而是错在他讨论乔托时没有将米开朗琪罗的趣味与乔托的趣味区分开。色诺克拉底由于相信利西波斯的完美而表达出一些最佳的判断，但由于没有将利西波斯的完美与菲狄亚斯的完美区别开，色诺克拉底就犯了判断性的错误。 340

于是有必要明确下来的是，如果说艺术是绝对的和永恒的话，那不同的趣味则是相对的。这样就能避免各种随心所欲的偏爱，避免建立用于判断的各种模式，避免有关进步与衰落的概念——总之，避免所有对艺术家个性的误解。对现时趣味的需要也不会妨碍批评家辨认不同的趣味。相反，批评家越是懂得现时的趣味，他就越是清楚它的局限，也就越是辨认得出超出那些局限的东西。如果批评家惯于认出艺术在现时趣味中出现于何处，那么他也会轻易地发现艺术在古代趣味中存在于何处。将艺术的永恒性与趣味的相对性对立起来，对于识别审美判断和历史判断很有必要，对于达到批判性的艺术史研究这一目的也很有必要。

余下的是要指出有关趣味的知识是如何获得的。具有对艺术作品中艺术的直觉以及对构成元素做出分析，自然是第一位的和基本的条件。但对个人直觉和个人分析的检验，从而保证它们的客观性，这就只有通过有关批评的历史研究来获得。在艺术家有关自己理想的言辞、他的技法、同时代人的评价、后代的解释里，每一种趣味都表明了其自身本质的基本元素，也为批评的发展构建了一个平台。趣味中包括所有科学的、宗教的、道德的和实用的动机；艺术家在创作时怀有这些动机并赋予它们形式。对文化史的要求从而证明是必要的且得到转换：文化史不再与艺术作品相分离，因为对它的研究 341

与艺术的趣味有关联，文化史研究与艺术史研究是结为一体的。趣味曾通过穿越心灵的所有领域而与对艺术作品的直觉相分离；现在，它又返回到对艺术作品和艺术家个性的直觉中去，却饱含着全部的人性。

此时与诗歌史研究中的情形相比较是合适的。我们知道诗歌史研究与文学史研究的区别不在于它们的外在特征，如韵文与散文的区别，而在于它们的内在价值：诗歌具有普遍和永恒的价值；而文学具有的价值涉及不同地点和不同时间，亦即涉及它所属的文明。诗歌是个体与普遍、有限与无限的综合；而文学只是个体和有限。因为文学是相对的、个体的和有限的，所以与天才特有的诗歌自由相比，文学具有制度和习俗的功能。有关诗歌和文学的种种所谓历史研究往往是有关文学的各种历史研究，除了在那些极少的时候，就是当它们接触到真正的诗时。这种诗创造出极乐忘我，使得所有其余之事全被忘掉，吸引我们并将我们送进一座被施了魔法的城堡里。但是，魔法结束了，我们意识到诗的那一瞬间只是日常劳作中一段愉快的插曲；我们回到日常劳作，犹如人们从梦想回到现实。文学表达情感、道德或智性倾向，这些倾向却未找到，也永远找不到自己完整的诗歌形式；而文学表现诗歌的那一分析性瞬间，就是有关文学史的素材。

342

在对造型艺术的历史研究中，直到现在都缺乏类似诗歌与文学的这种区别。不过，没有人敢于断言所有构成艺术史主题的绘画、雕塑和建筑都是完美与绝对的艺术，亦即诗歌。的确，就如在文学和音乐中一样，在造型艺术中完美与绝对的艺术是罕见的例外。而所有其余的是什么呢？大家完全同意：有的是丑——艺术的反面。但非常多的绘画、雕塑和建筑作品，虽然不是完美与绝对的艺术，可也不是全然反面的作品而失去全部的价值；相反，它们就像我们说的**有趣**［*interesting*］。它们不能用绝对艺术的标准来衡量，这会使它们遭到湮灭，而要用一种不同的标准来衡量。它们是各自文明的情感、意愿和观念的历史文献，表现出了所谓的**图示**［*illustrative*］价值；或者说它们是为杰作的诞生而准备实际条件的作品，亦即**先驱者**的作品；或者说它们

是继承某位大师风格的作品，并且解释这一风格，使公众接近和熟悉这一风格，亦即它们是**徒弟**和**追随者**的作品。当然，人们不能否认在插图画家、先驱者或追随者的作品中偶尔会见到完美的艺术，但通常它们的结果是实用性的而非艺术的。它们的确是图示、预习或解释的结果。它们在期待英雄的时刻，使得富有绘画、雕塑和建筑的日常生活成为可能。对艺术的历史研究则专注于日常生活，又随时准备发现“杰作”。 343

那么，我们如何才能描述这种日常生活、这种与文学行为类似的造型行为、这种以艺术为目的却又难得与之相等的文明呢？那些所谓的“风格”与这种日常生活具有共同的历史相对性特征，但它们又不同于日常生活，因为它们是抽象过程而非历史事实，至多是那些事实的抽象方面。那么回忆一下我们在本书的开头归属于趣味的功能吧。趣味是分析艺术作品的契机，是连接天才的创造与历史发展的桥梁。而人们也会理解诗歌与文学的区别如何类似于造型艺术中艺术与趣味的区别。

在到此结束的漫长回顾里，与艺术判断相伴而存在的那些先决条件显示出趣味决定论 [ determinations ] 的特征。例如，读者会记得对金色背景的指责以及对透视法背景的要求导致出现蓝色的天空。因为有金色背景就如有透视法背景一样，既可以创造出绝对艺术的杰作，也可以创造出平庸之作；没有哪种背景是艺术的要求，却都是趣味的要求。在趣味范围内也许不言而喻的是，透视法背景属于更注重物质世界的文明，而理性的检验在这种文明里更有作用。同样，画风景画这一习惯，只有当人就自然而言所具有的那种自 344 大受到轻视时才会养成，只有当人对所谓无生命事物的同感显得更热切时才会养成；可是人物与环境的分离，以及对事物的人性化处理，都产生过杰作，也产生过平庸或不完美的作品；这一种和那一种观看与感觉的方式，因此都属于趣味的历史。

既然历史不仅包括英雄时刻的历史，还包括日常生活的历史，那没有日常生活的英雄时刻是既不可能也不被理解的；艺术的历史是，也一直是，并就所能预见的，永远会是，一部**趣味的历史**。正如趣味往往会成为艺术，或

证明自己有可能成为艺术，而艺术史研究要分析和描述趣味，其目的在于要发现由于天才的影响而使趣味成为艺术的时刻。这一时刻就是艺术史研究即为批判性判断的时刻。

于是要达到其最高的目标，即发现绘画或雕塑或建筑作品何时是完美与绝对的艺术，艺术史研究必须满足两个要求：一是直觉地意识到发展中的艺术，亦即当代艺术；二是区分绝对与相对、永恒与短暂、超越历史的价值与受这种价值支配的现实，总之，区分艺术与趣味。一个人只有拥有自己文明所承认的最完善的趣味，才能理解昔日文明或遥远之地的趣味，且能觉察出无论是身边还是往日的绝对艺术与相对趣味。对于艺术史要跨越其博学、唯345 美或“艺术科学”的平凡阶段，要真正成为批判性的艺术史研究来说，这是必要的条件。

如果本书为这一目标做出了贡献，那么作者的目的也就达到了。

# 第十四章

## 结束语

这项研究所遵循的道路是漫长的，可是行程却太匆忙。不过，在我看来我们可以就艺术的历史批评在最近一百五十年间所取得的进步得出乐观的结论。的确，艺术批评与艺术史的结合尽管如此必要却并未实现，但历史与批评各自都开始变得更为深刻。此时余下的问题就是使它们相互靠得更近一些。

以波德莱尔为最杰出倡导者的法国19世纪批评表明：艺术感受力，即分享艺术家的体验，是批判性知觉［perception］的必要源泉。这些批评家创造出了对当代艺术的一种新的且更重要的认识，他们认识到了正在生成过程中的艺术，那是通过重构艺术家的个性而认识到的。如果他们不具有理想主义美学的观念，是不可能做成这么多事情的；但是，如果他们没有分享到艺术家的体验，他们也就不会在自己的感情里如此充满激情，而这些美学观念也就不会奏效。这种相互作用的重要性得到了黑格尔及其同时代艺术史家审美判断的证明。事实上，美学与艺术史的研究者更熟悉往日的作品而不是当代的艺术，因为他们从未或几乎从未能够理解正在生成过程中的艺术。更常见的是，他们将自己身边的这种行为仅仅视作堕落或是对艺术的否定，而这种态度妨碍着他们理解永恒的人类创造力。对往日文化的同感会是理性的，但它不会等同于对艺术的热爱。而且，这类同感常常引导批评家用往日的标准

348 评价自己时代的艺术，由此而误解了当代作品中的原创性和真实性；或者还更糟，将模仿创造性的传统方案——因袭能力与艺术的自由混为一谈。此外，这种态度还会意味着，往日的艺术也没有为人所理解，因为人们不是从创造力的方面来看待它，尽管这种创造力赋予往日的艺术一种使其长久的直接性；而是从往日艺术的文化方案方面来看待它，可是这些方案因为属于趣味而不是艺术，所以它们形成有条件和短暂的面貌而不具有长久的价值；因而现时与过去都无法以这种方式为人所理解。

正是对当代艺术的体验使我们能理解往日的艺术而不是相反，因为这种体验总结并本质上证明了对往日艺术的体验。这一真理对于艺术而言是可靠的，正如其对哲学而言是可靠的；所有关于文明的历史都留存在今天的思想中。如果人们不能在当代的趣味中找到自己的方向，也就不可能逐步了解希腊人的趣味。这一点得到温克尔曼和黑格尔的证实，正是因为他们将对所有艺术的解释建立在希腊艺术的绝对卓越之上；其结果是既误解了希腊艺术，也误解了同时代的艺术。所有后来将古典［Classic］概念变成衡量所有其他时代艺术杰出与否的标准的尝试也失败了，并创造出一种文化享乐主义［hedonism］，它也许看来十分吸引人，却毫无对艺术的真情实感。

面对当代艺术作品的人不要求助于已确立的、明确的评判标准和权威传统。他同样必须重建创造性想象力的来源，发现智性的不同组合和那些意在
349 充作艺术的诡计，在选择与拒绝中培养批判性的头脑。在评价往日艺术中所养成的能力于是得到实际的展现，而空洞的鉴赏毫无精神的内涵。

必然地，批评家在他选择或拒绝时一定有所偏心。每位有活力的批评家正是从这种偏心中形成了激昂的（或如波德莱尔称作政治的）性格。只有那种依据抽象原则而非因自发地热爱创造性活动而做出判断的激情，才是应当避免的。不偏不倚是科学家的天性，但它不适用于艺术批评家，因为后者是在充满人的强烈情感和耽于幻想的这一人类世界里活动的。批评家的偏心也不会妨碍他从许多方面，甚至理论上至少从所有方面观察某些事情。他偏爱永恒的创造力，这种创造力时时刻刻都与艺术作品一道得以重生。如果他获

得了那种使作品成为艺术的力量，他就会在任何作品中认出那种力量来，而不论作品制作时所具有的趣味。波德莱尔理解德拉克洛瓦和杜米埃的创造力，他在如安格尔那样如此不同的艺术家身上也能看到艺术的契机。运用这一相同的批判性准则，别人也能理解菲狄亚斯和拉斐尔。

因为艺术家的心灵不是凭借造型与色彩而是作为造型与色彩来表现的，所以20世纪的批评强调研究那些用来处理造型与色彩的方法。假如这种研究间或蜕变成仅仅是欣赏抽象的形式，忘记了形式与主题的统一，而在别的时候又使得批评不能专注于艺术家的个性，例如对李格尔和沃尔夫林的研究来说，但是在对造型与色彩的认识方面所取得的进步仍然是显而易见的。在某种程度上与现代艺术平行的艺术批评，已能排除那些艺术曾将之归因于无现实体验而只是联想的价值观，其时这种体验还未完成，也没有全部转变成有关造型与色彩的价值观。 350

在造型与色彩方面的创造力是一种独特的协调，人们正是据此而对艺术做出评价；但创造力不要而且不能与生活相分离。绘画是一门职业，但为了成为艺术，绘画也必须超越职业的界限并囊括艺术家全部的生活。因此，对艺术作品的道德和宗教要求并不由艺术讲授道德和宗教这种托辞所构成（在此情形中它只是修辞而非艺术），而是在于一种需要，即艺术家对于自身创造力的态度应当通过道德严肃性和朝向无限与共相的志向而得以彰显。拉斯金讲过这种观点，他的教导不应被现代艺术批评所遗忘。

在人们说艺术作品超越自己的时代时，其意思是作品的创造力属于全人类，属于任何有感受力和想象力的人，而不分时间或地点。然而，想象力不会在创造力中耗尽，而是通过要么依附、要么厌恶而参与到自己时代的生活中。艺术虽然超越历史，却又参与到历史中。因此没有对于艺术家历史状况的全面知识，就不可能批判性地理解艺术家的创造力。有两个因素对这一知识做出了贡献：黑格尔所运用的系统阐述人类理想的方法，以及布克哈特与德沃夏克系统阐述的文化史类型。

批判性的艺术史研究与传统艺术史的区别，在于更强调其自身的批判功

能，在于赋予批评活动以卓越性。其中心关注点是艺术家的个性。这种个性不同于平民百姓的个性，因为艺术家的个性包含那么一个时刻，此时人的创造性想象力在造型与色彩中成为事实。知识的、道德的、宗教的以及所有其351 他的人类活动，都构成了围绕这一中心的历史，并帮助解释艺术家个性的本质，但只有取决于这一中心才有意义。所以，批判性艺术史研究的基本原则可以作如下陈述：对艺术的历史研究取决于对艺术的批评。

如果有关艺术批评历史发展的知识能够使人接受这一原则，那么本书就会达到它的目的。

# 参考书目

## 第一章

有关用于本章及以下各章的艺术与历史的哲学原则，请参见：

Kant, *Kritik der Urtheilskraft*; Hegel, *Aesthetik*;

Croce, *Estetica, Problemi di estetica, Nuovi saggi di estetica, Teoria e storia della storiografia, La critica e la storia delle arti figurative, La poesia*; Windelband, *Geschichte der Philosophie,* (8th ed., 1919); De Ruggiero, *Storia della filosofia*, 8 vols;

B. Bosanquet, *A History of Aesthetic* (2nd ed. 1904);

Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (3rd ed: Madrid 1909 and following);

Robert Zimmermann, *Geschichte der Aesthetic als philosophischer Wissenschaft*; Vienna 1858; E. Utitz, *Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1932; H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*; Leipzig, 1913;

R. Hedicke, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Strassburg, 1924.

有关“趣味”的引文出自：

Baldinucci, *Vocabolario toscano dell 'arte del disegno*, 1681, p. 72;

De Piles, *Cours de peinture par principes*, 1st ed. 1708, Amsterdam ed. 1766, p. 142;

Mengs, *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, Ist ed. Zurich, 1762, Rome ed. 1787, Part II, p. 16.

有关波德莱尔，请参见第十章。

对于在本章里所表达的观点，我已部分发表在*Art et Esthétique*, vol. I, No. 1, 1934，以及 *Bulletin de*

*l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, No. 4, July 1935，在同期的*Bulletin*, nos. 5, 6, 7中或支持或反对地回复了Messrs. W. Deonna, A. Philip McMahon, E. Schaub-Koch, Ch. Lalo, Victor Basch。

## 第二章

一般著作：

E.Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei der Alten*, (Breslau, 1834—37);

J. A. Overbeck, *Schriftquellen zur Geschichte der bildenen Künste*, (Leipzig, 1868);

Bénard, *L'Esthétique d'Aristotle* (Paris, 1887);

Julius Waller, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum* (Leipzig, 1893);

Ed. Bertrand, *Etudes sur la peinture et la critique dans l'antiquité* (Paris, 1893);

H. S. Jones, *Select passages from ancient writers illustrative of the history of Greek sculpture* (London, 1895);

A. Reinack, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (Paris, 1921);

Aristotle, *La poetica*, ed. Rostagni, Torino, 1928, IV, 10—15;

E.Bignami, *La poetica di Aristotele*, (Firenze, 1932).

有关色诺克拉底：

*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, translated by K. Jex-Blake, with commentary and historical introduction by E. Sellers, London, 1896（引文段落出自此译本的XXXIV, 56；XXXV, 76, 68, 131, 126, 97, 79, 128, 98, 74, 145, 50）;

A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, 1898.

Cicero, *De oratore*, 111, 7.

Quintilian, *Institutionis oratoriae*, Liber XII, 10.

Dio Chrysostom, *De dei cognitione*, Oratio XII.

Philostratos, *Imagines, Vita Apollonii Tyanoei*, vi, 19 and 11, 22.

Vitruvius, *De architectura*, VII, V, 3–4; VII, V, 7. 参见：

Jolles, *Vitruvs Aesthetik*, Freiburg i. B. 1906.

Lucian, *Imagines; Prolaliai; Zeuxis*, 3–8.

Horace, *De arte poetica*.

Plutarch, *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, III and I, 4.

Seneca, *Epistulae ad Lucilium*.

Dionysius of Halikarnassos, *De antiquis oratoribus*, I. *De Isaeo*, 4.

## 第三章

关于本章及后面直到第六章，参见Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924。另参见L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926。

关于柏罗丁的美学，除了前面所引Bosanquet、Croce、Zimmermann的几部哲学史著作之外，另参见E. Panofsky, *Idea*, Leipzig, 1924；关于圣奥古斯丁的美学：K.Swohoda, *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*, Brno, 1933；关于圣托马斯的美学，参见Adolf Dyroff, *Ueber die Entwicklung u. den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquino, Archiv fur systematische Philosophie and Soziologie*, XXXIII 1929；关于中世纪的画谱，参见Mrs. Merrifield, *Original Treatises dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting* (2 vols, London, 1849)；Achille Pellizzari, *I trattati attorno le arti figurative in Italia* (Naples, 1915); G. Loumier, *Les traditions techniques de la peinture médiévale* (Paris, 1920); Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium* (Vienna, 1874), *Quellenschriften fur Kunstgeschichte*, VII; D. V. Thompson, "Tiber de coloribus illuminatorum", *Speculum*, July 1926; "The Schedula of Theophilus Presbyter", *Speculum*, April 1932; "The De Clarea of the so-called Anonymus Bernensis", *Technical Studies*, 1, July and October 1932 (and G. Hamilton); *De arte illuminandi*, trans. from the Latin, New Haven, 1933; "Artificial Vermilion in the Middle Ages", *Technical Studies* 2, October 1933; "De coloribus, naturalia exscripta et collecta, from Erfurt, Stadtbücherei", *Technical Studies*, 3, January 1935; 关于中世纪的颜料制作，参见"Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit", *Isis*, 1935；"The liber magistri Petri

de Sancto Andemaro de coloribus faciendis", *Technical Studies*, 4, July 1935; R. P. Johnson, "The Composition es ad tingenda", *Technical Studies* 3, 1935; Denys, *Le guide de la peinture, manuel d'iconographie chrétienne par Didron*, Paris, 1845。

关于威特罗，参见E. Tea, *L'Arte* XXX, 1927, pp. 3—30; Pauli Silentiarii, *Descriptio ecclesiae sanctae Sophiae*, *Patrologia graeca*, 86 bis; J. P. Richter, *Quellenbuch der Byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1897。

关于圣伯尔纳德，参见J. Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Wien, 1896。

关于但丁、彼特拉克、薄伽丘、菲利普·维拉尼、琴尼尼的艺术批评，参见Lionello Venturi, "La critica d'arte in Italia durante i secoli xtv et xv" (*L'Arte* XX, 1917), "La critica d'arte e Francesco Petrarca" (*L'Arte* XXV, 1922), "La critica d'arte alla fine del trecento" (*L'Arte* XXVIII, 1925); Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Firenze, 1859, and New Haven, 1932。

## 第四章

参见Lionello Venturi, "La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance", *Gazette des Beaux-Arts*, June 1922, July 1923, January and May 1924, and *Quaderni Critici*, Rieti, 1928; G. von Schlosser, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte Palermo*, 1932; K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914; K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Rom, 1912。

Lorenzo Ghiberti, *Commentarii*, ed. Schlosser, Berlin, 1912.

L. Venturi, "Lorenzo Ghiberti", in *Pretesti di critica*, Milan, 1929.

Leon Battista Alberti, *La pittura*, Lanciano, 1911; *De re asolificatoria*, Florence 1485. 关于他的艺术批评，参见G. Vesco, in *L'Arte* XXII, 1919; J. Behn, L. B. A. *als Kunstphilosoph*, Strassburg, 1911; W. Fletmning, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch* L. B. A., Berlin, 1916; P. H. Michel, *La pensée de* L. B. A., Paris, 1930。

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. Ludwig, Wien, 1882; idem, Lanciano, 1914; 参见 J. P. Richter, *The literary Works of Leonardo*, London, 1883; L. Venturi, *La critica e l'arte di L. da V.*, Bologna, 1919。

Michelangelo, *Lettere*, ed. Milanesi, Firenze, 1875; *Poésie*, ed. Frey Berlin 1897; Francisco de Hollanda, *Tractado de pintura antigua*, 1538, ed. Pellizzari, Napoli, 1914.

Albert Dürer, *Proportionlehre*, Nürenberg, 1528. 参见 Panofsky, *Dürer's Kunsttheorie*, Berlin, 1915。

Pietro Aretino, *Lettere*, Paris, 1609. 参见 K. Vossler, *P. A's künstlerishes Bekenntnis*, Neue Heidelberger Jarbücher, 1900; S. Ortolani, "La origini della critica d'arte a Venezia", *L'Arte,* XXVI, 1923。

Paolo Pitto, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1548.

Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557.

Giorgio Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, Firenzi, 1878/85, 9 vols.; K. Frey, *Der literarische Nachlass G. V's*, München. 1929/30. 2 vols. 参见 W.v. Obernitz, *V's Allgemeine Kunstanschaungen*, Strassburg, 1897; W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien, 1908; C. L. Ragghianti, *Il valore dell'opera di G. V., Rendiconti Accademia dei Lincei*, Roma, 1934。

Sebastiano Serlio, *Dell'architettura*, Venezia, 1566. 参见 G. Argon, *S. S. L'Arte*, XXXV 1932。

Andrea Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570.

Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590.

有关手法主义这一概念，参见 E. Panofsky, *Idea*, Leipzig, 1924。

## 第五章

有关对巴洛克风格的理解，参见：

H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Miinchen, 1915;

A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, 1907;

B. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1929.

有关与反宗教改革的关系，参见：

W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921;

E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932;

G. Paleotti, *Discorso intorno le immagini sacre e profane*, Bologna, 1582.

J. B. Dubos, *Relexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, Paris, 1719, 11, 313;

Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672. 参见 G. von Schlosser, *Sull' antica storiografia italiana dell'arte*, Palermo, 1932。

有关卡拉奇兄弟，参见C. L. Ragghiatiti, "I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca", *La Critica*, vol. XXXI, 1933。

G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, morti dal 1641 fino al 1673, Roma, 1772. Critical edition by J. Hess, Leipzig u. Wien, 1934.

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681—1728.

F. Scannelli, *Il microsmo della pittura*, Cesena, 1657.

L. Scaramuccia, *Le finezze dei pennelli italian*, Pavia, 1674.

N. 普桑，其论绘画一文由贝洛里摘录发表，*Lives* p. 288 及以下引用。另见*Lettres de P.*, Paris, 1929。

关于这一阶段的法国批评，参见：A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909. R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662.

Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France, Gazette des Beaux-Arts*, 1877 and following.

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes*, Paris, 1666—88.

M. Boschivi, *La carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660; *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674. 参见L. Copresti, M. B., *L'Arte XXII* (1919)。

关于**普桑派**与**鲁本斯派**之间的争辩以及有关“厚古派与厚今派之争”，参见Fontaine（已注）。

R. De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699; *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708. 参见 L. Mirot, *Roger De Piles*, Paris, 1924。

## 第六章

有关18世纪的美学，参见：

Croce, *Estetica*（第一章已注）; *La Critica*, Jan. 1933 and July 1934;

E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932;

Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times*, 1709—11;

Vico, *Scienza Nuova*, 1725 and 1730;

Baumgarten, *Aesthetica*, 1750 and 1758.

有关艺术批评与历史研究的形式:

Fontaine, *Doctrines*（已注）;

Dresdner, *Die Kunstkritik*, München, 1915;

Schlosser, *Kunstliteratur*（已注）;

Rocheblave, *L'art et le goût en France*, Paris, 1923.

La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur la peinture*, Paris, 1746; *Réflexions sur quelques causes de F état présent de la peinture en France*, Paris, 1747 and 1752.

Caylus, *Nouveaux sujets de peinture et sculpture*, Paris, 1755.

Cochin, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, 1757 (参见 Rocheblave, C. Paris, 1926).

Diderot, *Oeuvres Complètes* (T. X. XII: *Salons 1759—1781*, *Sur l'origine et la nature du beau, Fissai sur le peinture*).

Ciocchi, *La pittura in Parnaso*, Firenze, 1725.

Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771.

Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1789.

有关洛多利，参见：*Memmo, Elementi d'architettura lodoliana*, Rome, 1786;

Milizia, *Vite de'piu celebri architetti*, Rome, 1768; *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*, Venezia, 1781; *Opere*, Bologna, 1826.

Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London, 1715; *The Connoisseur*, London, 1719.

Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, 1753.

U. Price, *Essay on the Picturesque*, 1794; R. Payne Knight, *Dialogue on the Distinct Characters of the*

*Picturesque and Beautiful*, 1801; *Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805. 参见：C. Hussey, *The Picturesque*, London & New York, 1927; J. Steegymnn, *The Rule of Taste from George I to George IV*, London, 1936.

Reynolds, *Discourses*, London, 1771, Fry ed. 1905; *Literary Works*, London, 1794—97; *The Letters of Sir Joshua Reynolds*, ed. by F. W. Hilles, 1929.

关于新古典主义：L. Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'antiquite*, Paris, 1912.

Mengs, *Gedanken über die Schönheit hund den Geschmack in der Malerei*, Zürich, 1762; *Works*, London, 1796.

Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der grieschischen Werke in der Malerei u. Bildhauerkunst*, Dresden u. Leipzig, 1755; *Werke*, 1808—1825.

关于门斯与温克尔曼，参见：

Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, 1921, vol. I;

Heidrich, *Beiträgen zur Geschichte und Methoden der Kunstgeschichte*, Basel, 1917;

C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1866—72;

V. G. Simkhovitch, "Approaches to history, V", in *Political Science Quarterly*, 1934, vol. 49, pp. 44—83.

Lessing, *Laokoon*, Berlin, 1766; English ed., London, 1836.

## 第七章

一般著作：

L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926;

K. Clark, The *Gothic Revival*, London, 1928;

W. Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, 1921, vol. i;

C. G. Heise, *Overbeck u. s. Kreis*, München, 1928;

A. Raczynski, *Histoire de Fart moderne en Allegmagne*, Paris, 1836/39;

W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London, 1905, 2 vols.

H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, Strawberry Hill, 1762—1771.

R. Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, 1762; *Works*, London, 1777, 10 vols.

C. L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, Leipzig, 1762.

J. J. Heinse, *Breife aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie*, 1776 and 1777.

J. H. Fuseli, *Lectures on Painting*, London, 1830, (1st ed., 1801).

Hamann, *Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmasse*, 1762.

Herder, *Kritische Wälder*, 1769.

W. Goethe, *Von deutscher Baukunst*, 1773, (*Werke*, D. N. L., 26).

W.H. Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797, Leipzig (ed. Warzel), 1921. 参见：B. Tecchi, *Wackenroder*, Firenze, 1927。

F. Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Salmodiche Werke*, Band 6.

G. Lami, *Dissertazione aggiunta al trattato di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1792.

P. Frisi, *Saggio sopra l'architettura gotica*, Livorno, 1766.

G. Della Valle, *Lettere Sanesi*, Roma, 1785.

L. Cicognara, *Storia della scultura*, 1813—18.

A.bBianchini, *Del purismo nelle arti*, Roma, 1843.

J. B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa decadence au ivieme siede jusqu'à son renouvelle- menr au xvIième*, Paris, 1823. 参见：M. Lamy, *La découverte des primitifs italiens au xixiéme siècle, in Revue de l'art ancien et moderne*, 1921, I and II。

Artaud de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui on précédé celui de Raphael* (Paris, 1808).

Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829.

Rio, *De l'art chrétien*, 1836 and following. *Epilogue à l'art chrétien*, Paris, 1872.

雅奥莱-勒迪克：参见P. Gout, V. L. D. Paris, 1914。

W. Y. Ottley, *The Italian school of design*, London, 1823. 参见：T. Borenius, "The Rediscovery of the Primitives", in the *Quarterly Review*, April, 1923.

Lord Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art*, 1847.

A. W. Pugin, *Contrasts*, 1836; *True Principles of Christian Architecture*, 1841.

J. Ruskin, *Works*, Library edition, 39 vols. 参见：

W. G. Collingwood, *The life and work of J. R.*, Cambridge, 1893;

E. T. Cook, *The life of John Ruskin*, London, 1911;

J. Milsand, *L'esthétique anglaise*, Paris, 1864;

De La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, 1899.

## 第八章

有关理想主义的美学，除了第一章的参考书目中所注的之外，另见：

M. Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872;

E. v. Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Leipzig, 1886;

W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, 1921 & 1924, 2 vols.;

Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française*, Paris, 1920.

关于艺术的终结，参见：

B. Bosanquet, "Croce's Aesthetic", in *Proceedings of the British Academy*, vol. IX, 1914; B. Croce, La "fine dell'arte" nel sistema hegeliano, in *Ultimi Saggi*, Bari, 1935.

Kant, *Kritik der Urtheilskraft*. 参见：

O. Schlapp, *Kant's Lehre von Genie und die Entstehung der Kritik der Urtheilskraft*, Gottingen, 1901;

V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1927.

Herder, *Kritische Wälder*, *Werke*, III, 2. 参见：

Croce, "La teörie del giudizio estetico come giudizio storico", in *Ultimi Saggi*, Bari, 1935.

Schiller, "Briefe über die aesthetische Erziehung der Menschheit, and Uber naive und sentimentale Dichtung", *Werke*, 11 and 12.

W. v. Humboldt, "Uber männliche und weibliche Form, Uber Goethes Herrmann und Dorothea," *Sammtliche Werke*, I and IV.

Goethe, "Aufsätze über bildende Kunst, Winckelmann (1805)", *Italienische Reise: Werke*, Deutsche National Literatur, B. 30, 27, 21.

A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Berlin 1801/2; Heilbronn, 1884.

F. Schlegel, "Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst", *Sammtliche Werke*, B. 6.

Schelling, "System des transcendentalen Idealismus, Philosophie der Kunst, Uber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur", *Werke*, B. 3, 5, 7.

Hegel, "Vorlesungen über die Aesthetik", *Werke*, B. 10. 参见 Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari, 1913。

关于艺术中丑的问题，参见：

E. v. Hartmann, *Die Deutsche Aesthetik seit Kant*（已注）.

理想主义批评：

Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst*, 1835;

Schmase, *Geschichte der bild. Künste*, 1843—1864;

Guizot, *Etudes sur les beaux-arts en général*, 1851;

Rio, *De l'art chrétien*, 1836; 2nd ed., 1861—67;

E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855; P-Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Venezia, 1852—56.

## 第九章

关于历史研究与哲学方法：

B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, 3d ed., Bari, 1927;

Fueter, *Geschichte der neueren Historiographie*, München & Berlin, 1911;

C. B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archaeologie der Kunst*, Leipzig, 1880;

Déonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, 1913;

Brutails, *L'archéologie du moyen-âge et ses méthodes*, Paris, 1900;

G. E. Rizzo, *Storia dell'arte greca*, Prolegomeni, 1913;

W. Waetzoìdt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig, 1921—24.

关于普林尼的原始资料，参见：

*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, with historical Introduction, by E. Seilers, London, 1896;

A. Kalkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin, 1898.

关于瓦萨里的原始资料，参见：

W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien & Leipzig, 1908;

Schlosser, *Die Kunstliteratur*（已注）.

手册与百科全书：

C. O. Müller, *Handbuch der Archaeologie der Kunst*, 1830;

Pauly-Wissowa, *Real Encyclopaedic*, beginning from 1894;

Kraus, *Real-Enzyklopadie der christlichen Alterthümer*, 1882- 86;

Thieme a. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, 1907 and following;

F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842;

Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1855;

Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1880;

*Histoire de l'art publiée sous la direction d'André Michel*, Paris, 1905 and following;

*Handbuch der Kunstwissenschaft begründet von Fritz Bürger*, Berlin.

有关技法或从技法方面讨论艺术的著述：

Chevreul, *Loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, 1838;

Helmholtz et Brücke, *Principes scientifiques des beaux-arts*, 2d ed., Paris, 1881;

Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899;

Dehio & Bezold. *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 1884—99;

Courajod, *Leçons professées a l'école du Louvre*, Paris, 1901;

E. Loewy, *La scultura greca*, 1911 ;

G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonisken Künsten*, 2nd ed n. München, 1878—79.

具有图像学倾向的著述：

A. Conze, *Heroen und Götter Gestalten in Griechischen Kunst*, 1875;

J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, 1871—89;

De Rossi, *Roma sotterranea*, 3 vols., 1864—77;

Garrucci, *La storia dell'arte, cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, 6 vols., 1873—81;

Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 1904;

Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, 1886—91 ;

Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901;

Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910;

Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910.

艺术史研究作为文明史研究的著述：

G. Perrot and Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 1892—1914;

E. A. Gardner, *A Handbook of Greek Sculpture*, 1915;

M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, 1892 & 1897;

W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, 1904—07;

H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 1885; *Michelangelo und*

*das Ende der Renaissance*, 1902—12;

Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, 1817;

H. Taine, *Philosophie de l'art*, 1881;

E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 1889—95;

J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855; *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860; *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867;

H. Grimm, *Michelangelo*, 1860—63; *Das Leben Raphaels*, 1872;

C. Justi, *Winckelmann u. seine Zeitgenossen*, 1866—72; *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 1888.

鉴赏家的著述：

C. F. v. Rumohr, *Italienische Forshungen*, 1827—31 (ed. with introduction by Schlosser, 1920);

J. D. Passavant, *Raphael*, 1839—58;

Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 1854—57;

H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, 1853—59;

Crowe & Cavalcaselle, *The History of Flemish Painting*, 1857; *A New History of Painting in Italy*, 1864—66; *History of Painting in North Italy*, 1871; *Raphael*, 1882—85; *Life and Times of Titian*, 1881 (Italian edition: 1877);

G. Morelli (Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 1890—93;

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 1901—36;

W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, 1902;

A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1893;

F. Wickhoff, *Römische Kunst*, 1912;

Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 1924 and following, 11 vols;

Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der Holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, 1907 and following;

B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance, Italian Pictures of the Renaissance*, 1932; *The*

*drawings of the Florentine Painters*, 1903;

A. Kingsley Porter, *Lombard architecture*, 1917; *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols; *Beyond Architecture*, 1918.

## 第十章

一般著作：

P. Petroz, *L'art et la critique en France depuis 1822*, Paris, 1875;

Bougot, *Essai sur la critique d'art*, Paris (without date, but after 1875);

Rene Janssens, *Les maîtres de la critique d'art*, 1935;

L. Rosenthal. *Du romantisme au realisme*, 1914;

M. Pittaluga, "E. Fromentin e le origini de la moderna critica d'arte", *L'Arte*, 1917/18;

M. Tourneux, *Salons et expositions d'art à Paris* 1919.

E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, *Souvenirs de soixante années*, 1862;

Stendhal, "Salons de 1824 and 1827", in *Mélanges d'art*, 1932;

A. Thiers, *Salon de 1822, ou collection des articles insérés au Constitutionnel*, Maradan, 1822; *Salon de 1824, Le Constitutionnel 25 août—1er décembre*（关于梯也尔对艺术的批评，参见 *Gazette des Beaux-Arts* 1873, I, p. 295 following）；

L. Vitet, *Etudes sur les Beaux-Arts*, 1847;

E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, ed. by E. Faure, 1923; *Journal*, ed. by Joubin, 1932; *Correspondance*, ed. by Burty 1880（参见 M. Tourneaux, *E. Delacroix devant ses contemporaines*, 1886）；

G.Planche, *Etudes sur l'école française* (1831−52), Paris, 1855; *Portraites d'artistes*, 1853;

Ch. Lenormant, *Les artistes contemporains, Salons de 1831 & 1833*, Paris, 1833;

G. Laviron et B. Galbacio, *Le Salon de 1833*, Paris, 1833;

G. Laviron, *Le Salon de 1834*, Paris, 1834;

L. Peisse, "Salon de 1831 and 1834", in the *National*; "Salons de 1841 and 1843", in the *Revue des Deux Mondes*;

Ingres, "Notes et pensées, Lettres", in H. Delaborde, *Ingres*, 1870, p.93 and following;

Ch. Baudelaire, *L'art romantique, Curiosités esthétiques*, 1868; *Variétés critiques*, ed by E. Faure, 1924（参见：A. Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, 1933）;

T. Thoré, *Le Salon de 1845, 1846, 1847*, *Alliance des Arts 1845/7*; *Salon de W. Bürger 1861/8*, Paris, 1870（参见：Sensier, *Souvenirs de Th. Rousseau*, 1872）;

Courbet, "Manifestes, 1855 & 1861", in Léger, *Courbet*, 1929（参见：Max Buchon, *Recueil de dissertations sur le réalisme Neuchâtel 1856*; Riat, *Courbet*, 1906）;

Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865;

Champfleury, *Salons 1846—51*, Paris 1894; *Le réalisme*, Paris, 1857, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, 1865（参见：P. Martino, *Le roman réaliste*, 1913）;

Castagnary, *Salons 1857—79*, Paris, 1892（参见：Gustave Larromet, "L'Art réaliste et la critique", *Revue des deux Mondes*, Dec. 15, 1892 and March 1, 1893）;

Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855; *Guide de l'amateur du musée du Louvre*, 1882（参见：Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, VI, 1866, p. 315 and following）;

A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers Romantiques et les premiers Parnassiens*, 1906);

P. Mantz, *Salon de 1847*, Paris, 1847; *Salon de 1889*, Paris, without date;

E & J. de Goncourt, "Salon de 1852 et La Peinture a l'exposition de 1855", in *Etudes d'art* 1893; *Journal*; some passages of Manette Salomon (1867); *L'art du XVIII siècle*, 3rd ed. 1880（参见：P-Sabatier, *L'esthétique des Goncourt*, 1920）;

E. Fromentin, *Maîtres d'autrefois*, 1876; *Correspondance et fragments inédits, Lettres de jeunesse*（参见：L. Gonse, *Eugène Fromentin*, 1880; G. Beaume, *Fromentin*, 1911）;

E. Zola, *Mes Haines*, 1866（参见：Rewald, *Cézanne et Zola*, 1936）;

Th. Duret, *Critique d'avant garde*, 1885; *Les peintres impres-sionistes*, 1906;

Ph. Burty, *Préface à la vente du 24 mars 1875*, Hotel Drouot;

Duranty, *La nouvelle peinture*, 1876;

G. Rivière, "L'exposition des impressionnistes", in *L'Impressionniste*, 6, 14, 21 april 1877;

Huysmans, *L'art moderne*, 1883;

J. Laforgue, "L'impressionnisme", in *Mélanges posthumes*;

G. Moore, *Modem Painting*, 1893;

G. Lecomte, *L'art impressionniste*, 1892;

G. Geffroy, "Histoire de l'impressionnisme", in *La vie artistique* in 8 vols. (vol. 3, 1894);

F. Fénéon, *Les impressionnistes en 1886*, Paris, 1886;

G. A. Aurier, *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893;

P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, 1899.

## 第十一章

关于艺术科学，参见：

Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906;

*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906 and following;

E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinem Kunstwissenschaft*, 1914, *Geschichte der Aesthetik*, 1932;

W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908;

H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, 1913;

Bites-Falevitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine*, 1926;

Earl of Listowel, *A Critical History of Modem Aesthetics*, 1933.

关于纯粹可视性、移情、纯艺术等，参见：

Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, 1934, and Ultimi Saggi, 1935.

Herbart, *Einleitung zur allgemeinen praktischen Philosophie*, 1808; *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, 1813.

K. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik*, 1858; *Allgemeine Aesthetik als Form Wissenschaft*, 1865.

Robert Vischer, *Drei Schriften zum Aesthetischen Form-problem*, 1872–90, republished Halle, 1927.

Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, 1913–14. 参见：H. Konnerth, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, 1909.

A. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893; *Gesammelte Aufsätze*, 1909.

Alois Riegl, *Stilfragen*, 1893; *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, 1901; *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908; *Gesammelte Aufsätze*, 1929（参见：H. Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls, Einleitung in Gesammelte Aufsätze*, quoted; J. V. Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, 1934）.

Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, 1888; *Die klassische Kunst*, 1898; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, *Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931; "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Eine Revision", in *Logos*, XXII, 1933; 参见：F. Landsberger, *H. W.*, 1924; L. Venturi, "Gli schemi del Wölfflin", in *Pretesti di Critica*, 1929; Hanna Lévy, *H. W., Sa théorie, ses prédécesseurs*, Paris, 1936.

E. Panofsky, "Uber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 129.

另参见：

A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905;

O. Wulff, *Grundlinien und Kritische Erörtungen sur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, 1917;

H. Cornelius, *Elementargesetze der bildenden Kunst*, 1908;

L. Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst*, 1921.

Roger Fry, *Vision and Design*, 1920; *Transformations*, 1926; 参见：G. Price-Jones, "Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra"; "Roger Fry e la critica Inglese contemporanea", in *L'Arte*, 1934 & 35。

关于立体派的批评与理论及其派生物，参见：

A. Gleizes et Jean Metzinger, *Du cubisme*, 1912;

G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, 1913;

Boccioni, *Pittura scultura futurista*, 1914;

A. Gleizes, *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, 1920, "Vers une conscience plastique", *la forme*

*et l'histoire*, 1932; "Ozenfant", *Art*, 1927–28;

Ozenfant et Jeanner et, *La peinture moderne*, without date;

G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, 1921;

A. Lhote, *La Peinture*, 1933;

C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1931.

## 第十二章

抽象艺术的原始资料：

M. Denis, *Théories (1890–1910)*, Paris, 1912; 4th ed., 1920; *Journal (1884–1943)*, 3 vols., Paris, 1937.

S. Barazzetti, *Maurice Denis*, Paris, 1945.

G. A. Aurier, *Oeuvres Posthumes*, Paris, 1913.

L. Venturi, *Premesse teoriche dell'arte moderna*, Rome, 1951, reprinted in *Saggi di Critica*, Rome, 1956, pp. 307–331.

现代艺术理论，一般著作：

A. Salmon, *L'art vivant*, Paris, 1920.

A. Ozenjant-Ch. E. Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris, 1925.

A. Ozenfant, *Art*, Paris, 1928.

H. Focillon, *La peinture aux XIXe et XXe siècles, du réalism à nos jours*, Paris, 1928; *La vie des formes*, Paris, 1934 (Eng. Trans. C. B. Hogan and G. Kubler, New Haven, 1942; 2nd enlarged ed., New York, 1948).

L. Justi, *Von Conrinth bis Klee*, Berlin, 1931.

C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* ( *Propyläen Kunstgeschichte*, Vol. XVI), Berlin, 1926.

R. Hnyghe, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1935.

R. Escholier, *La peinture française. XXe siècle*, Paris, 1937.

C. Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1938.

R. Hnyghe, *Les Contemporains*, 1939, 2a ed., 1949; Eng. trans., New York, 1939.

G. Lemaître, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Mass., 1941.

B. Dorivai, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 3 vols., Paris, 1943−46.

R. Hnyghe, *La peinture actuelle*, Paris, 1945.

L. Mumford, *Art and Technics*, New York, 1952.

H.Read, *The Philosophy of Modem Art*, London, 1952.

University of Padua, *La mia prosppettiva estetica*, Brescia, 1953 (Lectures by G. A. Borgese, G. Capone Braga, C. Carbonara, J. Choix-Ruy, F. Flora, M. Fubini, C. Mazzantini, F. Messina, E. Paci, L. Pareyson, N. Petruzzellis, U. Spirito, B. Tecchi, G. Toifahin, F. Torre-franca, L. Venturi).

W. Haftmami, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, 1954; Eng. trans., New York, 1961.

C. Giedion-Welcker, *Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung*, Stuttgart, 1955; Eng. trans., rev. and enlarged ed., New York, 1960 (extensive bibl).

H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1955.

B. Dorival, *Les peintres du vingtième siècle*, 2 vols., Paris, 1957; Eng. trans. New York, 1958 (bibl.).

G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, 1958; *Il divenire delle arti*, Turin, 1959.

R. Assunto, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Milan, 1960.

G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milan, 1960.

G. Dorfles, *Simbolo Comunicazione Consumo*, Turin, 1962.

英格兰和美国的艺术理论：

R. Fry, *Vision and Design*, London, 1920; *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, London, 1926, new ed., Garden City, 1956; *Cézanne, a study of his development*, London, 1927, ed. 1952; *Reflections on British Painting*, London, 1934.

G. Price-Jones, "Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra. Roger Fry e la critica inglese contemporanea", *L'Arte*, XXXVIII (1935), pp. 480−490.

V. Woolf, *Roger Fry: a Biography*, London, New York, 1940.

H. Hannay, *Roger Fry and Other Essays*, London, 1937.

H. Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London, 1933; rev. ed., 1948, 1954.

J. Dewey, *Art as Experience*, New York, 1934.

J. T. Soby, *After Picasso*, New York, 1935; *The Early Chirico*, New York, 1941.

W. R. Valentiner, *Origins of Modern Sculpture*, New York, 1946.

S. C. Pepper, T*he Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, Mass., 1946; *Principles of Art Appreciation*, New York, 1949.

T. Munro, *The Arts and Their Interrelations*, New York, 1949.

有关立体派：

A. Gleizes and J. Metzinger, *Du cubisme*, Paris, 1912; Eng. trans., London, 1913.

A. Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, 1912.

G. Apollinaire, *Les peintres cubistes: Meditations esthétiques*, Paris, 1913; Eng. trans., New York, 1944, 1949.

A. Ozenfant and C. E. Jeamieret, *Après le cubisme*, Paris, 1918.

A. Salmon, *La jeune sculpture française*, Paris, 1919.

A. Gleizes, *Du cubisme et de moyen de la comprendre*, Paris, 1920; *La mission créatrice de l'homme dans le domaine plastique*, Paris, 1922; *Traditions et cubisme*, Paris, 1927; *Vers un conscience plastique*, Paris, 1932; *La signification humaine du cubisme*, Paris, 1938.

W. Uhde, *Picasso et la tradition française*, Paris, 1928; Eng. trans., New York, 1929.

G. J anneau, *L'art cubiste*, Paris, 1929.

J. W. Power, *Eléments de la construction picturale*, Paris, 1932.

C. Zervos, *Pablo Picasso* (catalogue raisonné), 11 vols., Paris, 1932—60.

P. Eluard, *A Pablo Picasso*, Geneva-Paris, 1944.

A. H. Barr, Jr., *Picasso. Fifty Years of His Art* (extensive annotated bibl.), New York, 1946.

A. Valientin, *Pablo Picasso*, Paris, 1957 (with bibl.).

A. Lothe, *La peinture, le coeur et l'esprit*, Paris, 1933.

F. Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, 1933.

G. Stein, *Pablo Picasso*, Paris, 1938; *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, 1933.

A. H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936.

D. H. Kabnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, 1946; Eng. trans., New York, 1947.

G. Braque, *Cahier de Georges Braque: 1917—1947*, New York, 1948.

G. C. Argan, *Il Cubismo*, 1948.

C. Gray, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, 1953 (bibl.).

R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstract*, ed. P. Francastel, Paris, 1957 (documents and bibl.).

J. Romero Brest and E. Crispolti, "Cubism and Futurism", *Encyclopedia of World Art,* IV, New York, 1959.

J. Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907—1914*, London and New York, 1959 (extensive annotated bibl.).

R. Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York, 1961.

未来主义：一般性的、政治的和艺术的宣言、书信和其他文献：

M. Drudi Gambillo e T. Fiori, *Archivi del Futurismo*, 2 vols., Rome, 1958, 1962 (extensive bibl.).

原始资料：

F.T. Marinetti, *Le futurisme, thépries et mouvement*, Paris, 1911.

A. Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, re-issued, Florence, 1920.

L. Fillio, *Pittura futurista: Realizzazioni, affermazioni, polemiche*, Turin, 1919; *Il futurismo, Milan*, 1928; *Pittura futurista*, Milan, 1929; *La nuova architettura*, Florence, 1931.

G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, 1921; *Ragionamenti sulle arti figurative*, Milan, 1936; T*utta la vita di un pittore*, Milan, 1946.

U. Boccioni, *Opera completa*, Foligno, 1927.

F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, Naples, 1930.

A. Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Florence, 1931 (2nd enlarged ed., 1942).

J. Romero Brest and E. Grispolti, "Cubism and Futurism", *Encyclopedia of World Art*, New York, 1959.

J. C. Taylor, *Futurism*, New York, 1961.

表现主义：

H. Bahr, *Expressionismus*, Munich, 1919; Eng. trans., London, 1925.

U. Apollonio, *Die Brücke e la cultura dell'espressionismo*, Venice, 1952 (bibl.); "Expressionism", *Encyclopedia of World Art*, Vol. V, 1959.

A. S. Myers, *The German Expressionists*, New York, 1957 (bibl.).

超现实主义、达达派，等等：

A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, 1924; 2nd ed., Paris, 1930; *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1928, New York, 1945; *Qu-est-que ce le Surréalisme*, Brussels, 1934, Eng. trans., London, 1936.

J. Cocteau, *Le Mystère Laïc*, Paris, 1928; *Essai de critique indirecte*, Paris, 1932.

L. Aragon, *La peinture au défi*, Paris, 1930.

A. H. Barr, Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1936 (bibl.), 3rd ed., 1947.

H. Read, *Surrealism*, London, 1937.

M. Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris, 1948.

D. Wyss, D*er Surrealismus, Einführung und Deutung*, Heidelberg, 1950.

M. Jean, *Historie de la peinture surréaliste*, Paris, 1959.

A. Breton e J. L. Bedouin, *Storia del Surrealismo*, 2 vols., Milan, 1960.

W. Verkauf (ed.), *Dada. Monograph of a Movement*, *Teufen*, Switzerland, 1957 (bibl.).

抽象艺术，原始资料与一般著作：

W. Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst*, München, 1911, Eng. trans., *Concerning the Spiritual in*

*Art*, New York, 1947; *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerschen Elemente*, Munich, 1926, Eng. trans., *Point and Line to Plane: Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements*, New York, 1947.

F. Klee (ed.), *Tagebücher von Paul Klee, 1898–1918*, Cologne, 1957.

P. Klee, "Schöpferische Konfession", *Tribüne der Kunst und Zeit*, XIII (1920); *Pädagogisches Skizzenbuch* (*Bauhausbücher* n. 2), München, 1925, Eng. trans., New York, 1944; *Das bildnerische Denken*, Basel and Stuttgart, 1956, Eng. trans., *The Thinking Eye*, New York, 1961.

P. Mondrian, *La néo-plasticisme*, Paris, 1920. Per gli articoli su De STIJL e altra bibliogr. cfr.

H. L. C. Jaffe, *De Stijl 1917–1931*, Amsterdam, 1956 (extensive bibl.).

M. Larionou, *Lucziin* (Il raggismo), Moskva, 1913.

Th. van Doesburg, *De nieuwe beweging in de schilderkunst*, Delft, 1917; *Classique, baroque, moderne*, Paris, 1921; *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Bauhausbücher), 1924; *L'architecture vivan*, Paris, 1924.

G. Vantongerloo, *L'art et son avenir*, Antwerp, 1924.

A. Kemeny, "Die abstrakte Gestaltung von Suprematismus bis Heute", *Das Kunstblatt*, VII, 1924.

E. Kallai, "Konstruktivismus", *Jahrbuch der Jugendkunst*, 1924, 374–386.

K. Malevich, *Die gegenstandlose weit* (*Bauhausbücher*, 11), 1927.

L. Moholy-Nagy, The New Vision, New York, 1947.

A. Herbin, *L'art non figuratif non objectif*, Paris, 1949.

G. Nicco Fasola, *Ragione dell'arte astratta*, Milan, 1951.

L. Dègand, *Témoignage pour l'art abstrait*, Paris, 1952.

C. Estienne, *L'art abstrait est-il un accademisme?*, Paris, 1950.

M. Seuphor, *L'art abstrait*, Paris, 1950.

M. Tapie, *Un art autre*, Paris, 1952.

L. Venturi, *Arte figurativa e arte astratta*, Florence, 1955.

P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Rome, 1955.

M. Seuphor, *Dictionary of Abstract Painting*, New York, 1957.

G. Poensgen-L. Zalm, *Abstrakte Kunst, eine Weltsprache*, Baden Baden, 1958.

M. Seuphor, *The Sculpture of This Century*, New York, 1960.

N. Ponente, *Peinture Moderne, Tendance Contemporaines*, Lausanne, 1960; "Non-objective Art", *Encyclopedia of World Art*, Vol. X, New York, 196?, (bibl.).

建筑：

A. Sant'Elia, *Manifesto dell' Architettura Futurista*, Lacreba, 10 ag. 1914; reprinted in *Archivi del Futurismo*, cit. I, 1958, p. 81 ff.

G. C. Argan, "Il pensiero critico di A. Sant'Elia", *L'Arte*, XXVIII (1930), pp. 491–498.

B. Zevi, "Poetica di Sant'Elia e ideologia futurista", *L'Architettura*, II (1956), pp. 476–477.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, 1923, Eng. trans., London, New York, 1927; *Urbanisme*, Paris 1925; *Une Maison —un Palais*, Paris, 1928; *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanisme*, Paris, 1930; *Croisade, ou le crépuscule des académies*, Paris, 1933; *Quand les Cathédrales étaient blanches*, Paris, 1937, Eng. trans., New York, 1940.

Le Corbusier e P. Jeanneret, *Oeuvre complète 1910–1957*, 5 vols., Zurich, 1937–57.

Le Corbusier, *Le Modulor*, Paris, 1950, Eng. trans., London, 1954; *Modulor 2*, Boulogne (Seine), 1955; *Entretien avec less étudiants des écoles d'architecture*, Paris, 1957, Eng. trans., New York, 1961; *Le poème électronique*, Paris, 1958; *L'urbanisme des trois établissements humains*, Paris, 1959.

F. Choay, *Le Corbusier*, New York, 1960.

L. H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, New York, 1922.

W. Gropius, T*he New Architecture and the Bauhaus*, London, 1935.

G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turin, 1951.

H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius (ed.), *Bauhaus 1919–1928*, New York, 1938; 2nd ed., 1952.

S. Giedion, *Walter Gropius*, Milan, 1954.

B. Taut, *Die Neue Baukunstin Europa und America*, Stuttgart, 1929; Eng. trans., *Modern Architecture*, London, 1930.

F. L. Wright, *Modern Architecture*, Princeton, 1931; *An Autobiography*, New York, 1932, London, 1946; *Architecture and Modern Life*, New York, 1937; *On Architecture*, New York, 1941.

N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, London, 1936; new ed., *Pioneers of Modern Design*, New York, 1949; *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1957.

C. Bauer, *Modern Housing*, Boston and New York, 1934.

L. Mumford, *The Culture of Cities*, New York, 1938; London, 1944.

S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass., 1941.

P. L. Nervi, *Scienza o arte del costruire*, Rome, 1944.

B. Zevi, *Architettura organica*, Rome, 1944; *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milan, 1953; *Saper vedere l'architettura*, Turin, 1956; *Architettura in nuce*, Florence, i960; *Storia dell'architettura moderna*, Turin, 1961.

## 第十三章

参见前面各章的参考书目。

# 索 引

[条目后的数字为原书页码，即本书边码]